Einleitung zu Brentanos Trauerspiel „Aloys und Imelde."

von Agnes Harnack.

Einleitung zu Brentanos Trauerspiel „Aloys und Imelde“

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Königlichen Universität Greifswald

vorgelegt

von

Agnes Harnack

München und Leipzig bei Georg Müller 1912.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald.

Dekan: Prof. Dr. Mie.
Referent: Prof. Dr. Ehrismann.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juni 1912.

Die Dissertation erscheint gleichzeitig im 9. Bande der Ausgabe der Schriften Brentanos (herausgeg. v. C. Schüddekopf) als Einleitung zu der von der Verfasserin besorgten ersten Ausgabe des Dramas.

Unsre Kenntnis der Brentanoschen Dichtungen mußte bis zum Ende des Jahres 1910 eine Lücke aufweisen, die von den Literarhistorikern oft beklagt worden war. Das Manuscript eines großen Dramas lag unzugänglich in dem Familienarchiv des Hauses Brentano; die spärlichen Nachrichten, die über Inhalt und Art des Werkes vorhanden waren, konnten kein klares Bild ergeben und mußten einer Reihe von mehr oder weniger kühnen Hypothesen als Stütze dienen. Sicher war eigentlich nur, was aus einem Briefe Arnims an Görres hervorgeht, der am 8. Sept. 1812 in Teplitz geschrieben wurde: „Clemens war in außerordentlicher Vorlesethätigkeit, er hat zwei Dramen in aller Wahrheit geschrieben: Comingo und Libussa. Das erste ist ihm aber auf eine verfluchte Art in der ersten Bearbeitung gestohlen worden, und die zweite Bearbeitung ist noch nicht geendigt“ [1]). Schon über die Entstehungszeit aber schwanken die Berichte: Varnhagen schreibt an Rahel am 6. Januar 1812, daß Brentano ihm das Werk mitgeteilt habe [2]); Christian Brentano verlegt es in die Jahre 1813—1815 [3]). Welcher Art der Skandal gewesen war, der für Clemens den Verlust seines Manuscriptes zur Folge hatte, wußte man aus Varnhagens biographischem Portrait Brentanos [4]), wenn auch diese Schilderung unverkennbar tendenziösen Charakter trug, und Diel-Kreiten teilte, im Anschluß an Christian Brentanos Ausführungen, mit, daß Brentano in einer zweiten Fassung seines Werkes auch seinerseits den Streit mit Varnhagen dargestellt habe [5]). Der Titel

[1]) Joseph v. Görres' gesammelte Schriften Bd. 8 S. 353.

[2]) Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel 1874 (zitiert als V. R.) II S. 213.

[3]) Cl. Brentanos gesammelte Schriften 1852 (zitiert als Schr.) VIII, S. 55.

[4]) Varnhagen, Biographische Portraits, S. 61 ff.

[5]) Schr. VIII, S. 55; Diel-Kreiten: Das Leben Clemens Brentanos (zitiert als D. K.) I S. 376.

des Dramas wird ebenfalls verschieden, bald als „Aloys und Imelde“, bald als „Comingo“ angegeben[1]). Eine Stelle in dem schon erwähnten Briefe Varnhagens vom 6. Januar 1812, aus dem sich über die Quelle des Dramas etwas hätte erfahren lassen, hat sich die Forschung — so viel ich sehe — entgehen lassen, und sich statt dessen an die geheimnisvollen Strophen gehalten, die Brentano unter dem Titel „Allegorie“ seiner „Gründung Prags“ voraufschickte[2]). Es kam hier insbesondere die vierte Strophe in betracht:

„Einsiedlerisch der Gott den Dichter stellte,
Geheimniß sey Empfangen und Gebären,
Doch, daß es die Betrachtung überwelte,
Drang falsch ein Zeitgespenst in meine Sphären
Mit Modefeuer und mit Modekälte,
Und, leicht berücket, ließ ich es gewähren,
Bis ich entsetzt, getäuschet und verlachet,
Um Lied und Liedesmuth beraubt, erwachet.“

An diese undurchsichtigen Zeilen nun schlossen sich die verschiedensten Mutmaßungen an, die, an sich nicht kühner als in vielen ähnlichen Fällen, die Gefahren solcher construierender Versuche unwidersprechlich erweisen. Reinhold Steig, in seinem Buche „Achim von Arnim und Clemens Brentano“, zitiert sie und fährt dann fort: Brentanos eigne Unfälle, die ihn in der Gewalt der Circe, d. i. seiner Gattin Auguste, betroffen hatten, waren also der Inhalt des Dramas „Aloys und Imelde“[3]). Dieser Hypothese schließt sich auch Max Morris an[4]). Diel-Kreiten zitiert die Strophe ebenfalls mit der Vorbemerkung: „Jene Strophe deutet zugleich den traurigen Geist an, in welchem die Dichtung abgefaßt war“[5]). Er hält überhaupt das Werk für sittlich anfechtbar,

---

[1]) Schr. VIII, 55; D. K. I, 376.

[2]) Cl. Brentanos sämtliche Werke 1909 ff. (zitiert als Werke) X, S. 6.

[3]) R. Steig, Achim von Arnim und Clemens Brentano (zitiert als A. B.) S. 304.

[4]) Cl. Br.s ausgewählte Werke, (Verlg. v. M. Hesse) Einleitung S. XXIII.

[5]) D. K. I S. 377, Anmerk. 3.

eine Annahme, bei der er sich auf eine Bemerkung Arnims stützen zu können glaubt, der in dem schon erwähnten Briefe an Görres schreibt, (nachdem er die Aufführbarkeit der „Gründung Prags“ diskutiert hat), „das andere, [Comingo] würde aufführbar sein, aber es laboriert an vielen anderen Krankheiten“ [1]). Aus diesem Satze leitet Diel-Kreiten das Recht zu der Fortsetzung: „Das verwerfende Urtheil über Comingos moralische Schwäche muß bei Arnim, der doch sonst in dieser Hinsicht viel vertragen konnte, nicht wenig überraschen“ [2]).

Ebenso wie über Inhalt und Charakter des Dramas haben wir verschiedene Mutmaßungen über die Gründe, die Brentano an der Veröffentlichung hinderten. Die Einleitung zu den Briefen Brentanos gibt darüber an: „So unverkennbare poetische Schönheiten dies Stück enthält, wovon einige Scenen an Romeo und Julie erinnern, hätte es von dem Dichter nochmaliger Bearbeitung bedurft, um herausgegeben werden zu können, besonders da es seiner spätern Richtung wenig entsprechend ist“ [3]). Christian Brentano begnügte sich deswegen damit, einige der in das Drama eingestreuten Lieder unter die Gedichte aufzunehmen [4]). Diel-Kreiten ist der Meinung, daß die Veröffentlichung der moralischen Minderwertigkeit wegen unterblieben ist; er nennt das Stück, das er offenbar nie gesehen hat, einen „unreifen, frivolen Mißgriff“ [5]), und sagt kurzerhand: „Glücklicherweise ist das Lustspiel nie veröffentlicht worden“ [6]). Steig nimmt an, daß dem Dichter nach den peinlichen Vorfällen mit Varnhagen die Freude an der Weiterführung gefehlt habe: „wenn er auch später sein Manuscript durch Rahels Bemühung wieder erhielt, die ursprüngliche Stimmung, der „Liedesmut“, war unwiederbringlich verloren“ [7]).

---

1) Joseph v. Görres ges. Schriften Bd. 8 S. 354.
2) D. K. I S. 380/81.
3) Schr. VIII, S. 55.
4) Schr. II S. 178, 179, 180, 362, 364.
5) D. K. I S. 378.
6) ebda I, S. 376.
7) A. B. S. 304.

Der am besten orientierte, Varnhagen, hatte, wie wir später sehen werden, allen Grund, das Drama möglichst selten zu erwähnen und das Interesse des Publikums nicht darauf zu lenken. Nur handschriftlich hat er sich zu der Frage nach den Gründen für die Nichtveröffentlichung des Dramas geäußert, indem er eine Bemerkung von Arnim übernimmt. Auf einem Zettel von seiner Hand, der — wie zufällig — zwischen den Briefen Brentanos und Rahels auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin liegt, stehen die Worte: „Ludwig Achim von Arnim schreibt 1827 aus Berlin am 7. April, er habe unter den Handschriften von Clemens Brentano als das einzige bedeutende Werk den Comingo gefunden — dies ist aber dasselbe Trauerspiel, das früher „Aloys und Imelde“ hieß — und wahrscheinlich habe es der katholisch eifrig gewordene Autor nicht mehr zum Druck bestimmt, weil es die Camisarden verherrlicht“. Varnhagen entnahm diese Bemerkung einem Briefkoncept Arnims an den Bürgermeister Thomas in Frankfurt, das er wohl später, durch Bettina, in die Hände bekommen hat, und das er nun benutzte, um darzutun, daß nicht sein Betragen gegen Brentano, sondern sachliche Gründe die Herausgabe des Dramas verhindert hätten. Wörtlich lautet die Stelle bei Arnim: „Das einzige bedeutende Werk darunter, Der Comingo, hat außer seinen vielen andern schon gerügten Vernachlässigungen noch mit etwas zu kämpfen, was jezt jede Bearbeitung von Seiten des Clemens hindern würde, wo das katolische Fieber noch in ihm fortwirkt, es ist nämlich eine Apologie der Camisarden hinein verwebt, die ohne das ganze aufzulösen, nicht hinausgeschafft werden kann. Er würde das ganze Buch verachten, und dies scheint auch wohl der Grund zu sein, warum er es zurück gelassen, da er sonst nur Unbrauchbares mir zur Bewahrung übergeben hat, ich meine Dinge, die er von sich abgeschüttelt hatte . . .[1]).

Mit dieser Darlegung hat Arnim unzweifelhaft das Richtige getroffen; nach seiner Rückkehr in den Schoß der Kirche

---

[1]) R. Steig: Besprechung von: H. Cardauns, die Märchen Cl. Br.s; Euphorion III, S. 796.

mußte Brentano die Tendenz seines Werkes als eine traurige Verirrung erscheinen. Ebenso wahrscheinlich ist es aber auch, daß Brentano das Drama, vielleicht nach erneuter Durchsicht, noch vor seiner Bekehrung veröffentlicht haben würde, wenn ihm nicht durch den Konflikt mit Varnhagen tendenziös-persönliche Motive in die weitere Arbeit hineingeraten wären, die dem Dichter die künstlerische Freude verdarben, und ihn vor der Vollendung abbrechen ließen.

Zu Ende des Jahres 1910 gelangte das Manuscript im Austausch gegen wertvolle Brentanosche Familienpapiere an die Königliche Bibliothek zu Berlin, und die Generalverwaltung hat mich auf meine Bitte zur Herausgabe desselben autorisiert. Die Forschung ist nun in der Lage, an Stelle des Ratens und Meinens feste Tatsachen treten zu lassen, unser Bild von der dichterischen Persönlichkeit Brentanos um wichtige Züge zu bereichern und der seltsam vielgestaltigen Kette der Dramen der Romantik einen weiteren, eigenartig geschliffenen und vielfarbig schimmernden Stein einzufügen.

Das der Königlichen Bibliothek überlassene Manuscript besteht aus 2 Teilen: aus der ersten Fassung des Dramas, die vollständig vorliegt, und aus der zweiten Fassung, in der nur zwei Akte zum Abschluß gelangten, während vom dritten Akt die erste Scene nur gerade begonnen ist. Der ersten Fassung vorauf geht ein kurzes Scenar, das, in noch stellenweise recht verworrenen Linien, den Gang der Handlung skizziert. Da dieses Scenar, sowie der Anfang des 3. Aktes der zweiten Fassung in dem Apparatbande dieser Ausgabe abgedruckt und kommentiert werden sollen, so wird auf beide Stücke im folgenden nicht eingegangen werden, sondern die Untersuchung wird sich auf die erste Fassung und die beiden ersten Akte der zweiten Fassung beschränken.

---

1. Abschnitt.

Die erste Fassung des Dramas.

Die Entstehung. Im August des Jahres 1811 siedelte Clemens Brentano nach einem kurzen Aufenthalt in Teplitz nach dem Familiengute Bukowan in Böhmen über. Schon im Sommer 1810 hatte Clemens im großen Familienkreise — denn auch Arnims und Savignys hatten sich eingefunden — einige glückliche Wochen in Bukowan verlebt; diesesmal aber handelte es sich nicht um einen vorübergehenden Besuch. Es bestand der Plan, daß Clemens sich dauernd in Böhmen niederlassen und seinen Bruder bei der Bewirtschaftung des Gutes unterstützen sollte, das sich seit 1808 im Besitze der Familie befand und bei seiner Größe recht wohl ein Tätigkeitsfeld für beide Brüder bieten konnte. Die Familie gab sich dabei der Hoffnung hin, Clemens, der ewig rastlose und heimatlose, werde sich in dieser Arbeit endlich befriedigt fühlen, und sich durch sie nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen. Der Wechsel von dem außerordentlich geselligen Leben in Berlin, wo Clemens sich im Bunde mit Arnim und in einem Kreise von geistvollen Freunden so herzlich wohlgefühlt hatte, zu dem welt- und kultur-fernen Bukowan war der denkbar größte. Rückschauend ließ der Dichter nun in mancher einsamen Stunde sein bisheriges Leben an sich vorüberziehen, und seine Stimmung wechselte zwischen Anklagen gegen das Schicksal und schweren Selbstvorwürfen, zwischen der Sehnsucht, in der Religion die gesuchte Harmonie zu finden, und dem Wunsche, in das gesellige Leben der Freunde und der großen Welt zurück zu kehren. „Selig, wer dem Herrn das Leben gelebt und lebendig doch wieder in die heiligen Hände legen kann!“ schreibt er an Fouqué [1]); aber der Gedanke, sich in der Einsamkeit einzuleben und sich eine Tätigkeit zu schaffen, liegt ihm völlig fern: „Wie könnt Ihr denken, daß ich mich ernstlich mit der Ökonomie abgebe? . . Nichts ist der Poesie

---

[1]) Schr. VIII, S. 167.

tödtlicher als ökonomisches Geschwätz." (Brief an seinen Freund, den Pfarrer Bang[1]). Dazu waren ihm Land und Leute in der Seele zuwider[2]), auch wenn er sich zeitweise über die schlaue, skrupellose und diebische Bevölkerung, die ihn umgab, und die allen Erziehungsversuchen der Familie Brentano einen zähen und siegreichen Widerstand entgegensetzte[3]), mehr zu belustigen als zu ärgern schien. Um sich zu zerstreuen und sich etwas Anregung zu verschaffen, fuhr er oft auf Wochen und Monate nach Prag; aber auch hier klagt er an Arnim: „Ich habe den ganzen Winter auf meiner Stube hier in Prag gesessen. . . . . . Längst hätte ich dich gebeten, mir einige Thaler zur Rückreise zu borgen, wenn ich nur wüßte, wovon ich in Berlin leben sollte"[4]). Mit doppelter Sehnsucht ergreift ihn jetzt die Erinnerung an die glücklichen Zeiten, die er an der Seite seiner ersten Frau genoß: „Damals hatte ich viele schöne Sachen und eine Haushaltung und Freunde und alles, und jetzt habe ich einen Rumpelkasten voll Sachen und bin im Übrigen ein Lump"[5]). Zeitweise scheint es ihm sogar, als habe sich in all den Schicksalsschlägen, die er erlitten hatte, seine dichterische Kraft aufgezehrt: „Ich war eine Goldharfe, mit animalischen Saiten bezogen, alles Wetter verstimmte mich, und der Wind spielte mich, und die Sonne spannte mich. Und die Liebe spielte so leidenschaftlich Forte, daß die Saiten zerrissen, so dumm zerrissen, daß ich kaum ein Spinnrad mit dem Übrigen besaiten kann"[6]). Und doch erwuchsen ihm in diesen Monaten innerer Unrast zwei große Dramen, „Die Gründung Prags" und „Aloys und Imelde". Die Entstehungszeit des letzteren läßt sich ziemlich genau bestimmen durch einen Brief an seine Schwester Meline, vom 8. Dezember 1812, der auch über Brentanos Stellung zu diesem Werke ein interessantes Zeugnis enthält: „. . . Nun will ich dir selbst von mir schreiben;

---

1) Weimar. Jahrb. f. dtsche Sprache, Hannover 1856 IV Heft I, 177.
2) Schr. VIII, S. 163.
3) ebda, S. 56.
4) Max Morris Einl. S. XXIV.
5) ebda S. XXII.
6) Schr. V II, S. 167.

seit anderthalb Jahren lebe ich nun schon in Bukowan oder abwechselnd in Prag, wo ich mir ein kleines dunkles Dachstübchen gemiethet habe, und in einem kleinen Speisehauß zwischen armen Studenten und Bedienten einen wohlfeilen Tisch habe, der mich um 24 Kr. täglich sättigt; in dem letzten Monate saß ich zwischen dem Heiducken des Fürsten Kurakin und dem Mohren des Fürsten Kinsky. Jetzt, gegen den Winter, bin ich wieder nach Bukowan, weil mir in Prag das Holz zu viel gekostet hätte. In Prag aber muste ich einige Monate sein, weil es mir hier gänzlich an Büchern und gelehrtem Umgange fehlte, deren ich zu einigen litterärischen Arbeiten brauchte; ich habe nehmlich in dem letzten Jahre zwei Trauerspiele mit grosem Fleiße ausgearbeitet; das liebste und beste, ja das vorzüglichste waß ich vielleicht je geschrieben oder noch schreiben kann, an dem ich an vier Monate Tag und Nacht mit einem mir sonst unmöglichen Fleiß und Lust gearbeitet, ist mir auf die schändlichste Weiße von einem niedrigen Heuchler, den ich für meinen Freund hielt, gestohlen worden. Du kannst dir meinen Kummer und Jammer gedenken, so um meine schwere und geliebte Arbeit von vier Monaten zu kommen, die ich Jahre lang in der Seele ausgearbeitet hatte, ich wußte mich kaum zu faßen, mit angestrengter Gewalt suchte ich die Arbeit von neuem niederzuschreiben, und brachte sie bis zum dritten Act, aber da ward sie mir unmöglich, denn ich fühlte, daß sie das Entwendete auf keine Weise ersetzte." [1])

Wenn wir durch diesen Brief erfahren, daß Brentano an der ersten Fassung des Dramas vier Monate gearbeitet hat, wenn wir ferner aus dem noch zu erwähnenden Urteil Varnhagens über das Stück [2]) ersehen, daß es diesem am 6. Januar 1812 bereits in allen wesentlichen Teilen fertig vor gelegen hat, so ergiebt sich, daß die erste Niederschrift im letzten Drittel des Jahres 1811 erfolgt sein muß. Wir

---

[1]) Mskr. im Besitze des Frhr. v. Hertling, abgedruckt: Hochland 1. Jahrg. Heft III, S. 294.

[2]) V. N. Bd. II S. 213.

erkennen daraus, mit welcher Concentration der sonst so unruhige, flackernde Geist des Dichters arbeiten konnte, wenn ein großer Plan ihn mit voller Gewalt ergriff und seine Gestaltung forderte.

Die Quellen der Haupthandlung und ihre Benutzung. Brentano gehört zu den Schriftstellern, bei denen es außerordentlich schwer ist, ihren Quellen auf die Spur zu kommen. Mit starken bibliophilen Interessen ausgestattet, hat er von Jugend an Bücher gesammelt und sehr viel und vielerlei gelesen. Im Jahre 1819 aber versteigerte er einen großen Teil seiner Bibliothek, um Geld für charitative Zwecke zu bekommen. Zu dieser Versteigerung wurde ein Katalog gedruckt, der sehr wertvoll ist, da man daraus ungefähr ersehen kann, was Brentano in seinen Interessenkreis hineingezogen hat [1]). Ein zweites Verzeichnis seiner Bücher, ebenfalls zu Verkaufszwecken, erschien 1853 [2]). Mit Hülfe dieser beiden Kataloge gelang es, die Hauptquellen zu „Aloys und Imelde" aufzufinden.

Brentano benutzte in erster Linie eine Novelle der Madame de Tencin. Madame de Tencin (1681 — 1749) war die Leiterin eines der ersten großen literarischen Salons in Paris. Ihr Leben war außerordentlich wechselvoll gewesen. Sie stammte aus einer angesehenen Familie der Dauphiné; mit fünfzehn Jahren hatte man sie in ein Kloster gesteckt, aus dem sie aber nach kurzer Zeit auf romantische Weise entfloh. Sie wendete sich nach Paris, wo sie bald einen Liebhaber nach dem andern fand, bis der Tod des einen, an dem man ihr Schuld gab, sie in die Bastille

---

[1]) Verzeichniß / einer / sehr reichen Sammlung / von / Handschriften / und / alten Drucken / zur / Geschichte der deutschen, französischen, spanischen, holländischen und englischen / romantischen Dichtkunst gehörig / meistens Seltenheiten / und Gegenstände / die sich zu neuer Bear- / beitung eignen / welche / nebst andern Büchern in verschiedenen / Sprachen und Wissenschaften / den 13. Dezember u. folg. Tage d. J. / Vormittags um 9 Uhr / am Dönhofsplatze Nr. 36 / durch / den Königl. Auctionskommissarius / Bratring / gegen gleich baare Bezahlung in kling. Preuß. Cour. / meistbietend versteigert werden sollen / Berlin 1819. (zitiert als 1. Br. K.).

[2]) Heberles Katalog April 1853. (zitiert als 2. Br. K.).

brachte. Nach ihrer bald erfolgten Freilassung suchte sie in das politische Leben Eintritt zu gewinnen; sie war in Intriguen aller Art verwickelt, bei denen sie hauptsächlich durch Familieninteressen bestimmt wurde. Auch zu kirchenpolitischen Fragen nahm sie Stellung und wurde sogar wegen ihres leidenschaftlichen Eiferns gegen die Jansenisten für einige Zeit von Paris verbannt. Nach diesem Mißerfolg widmete sie sich ganz ihren gesellschaftlichen und literarischen Interessen; in ihrem Salon versammelte sich alles, was in Paris Namen und Bedeutung hatte. Mit verständnisvoller Teilnahme begleitete sie das wissenschaftliche und künstlerische Schaffen ihrer Freunde; sie hat manchem Talent, dessen Wert sie mit scharfem Blick erkannte, die Wege zum Ruhm geebnet, so vor allem Montesquieu. In diese Lebensjahre fällt auch ihre eigene schriftstellerische Tätigkeit; sie verfaßte drei Romane, die anonym erschienen: Les Mémoires du Comte de Comminges (1735), Le Siège de Calais (1739) und Les Malheurs de l' Amour (1747). Ihre letzten Lebensjahre brachten ihr einen Teil der Achtung und des Ansehens zurück, die sie durch die Abenteuer ihrer jüngeren Jahre verscherzt hatte; sie konnten ihr aber nicht die Liebe und Achtung ihres großen Sohnes, d' Alemberts, erwerben, den sie als neugebornes Kind im Jahre 1717 an der Kirche St. Jean le Rond hatte aussetzen lassen, und zu dem sie sich gern bekannt hätte, nachdem er sich durch seine wissenschaftlichen Leistungen Weltruhm erworben hatte [1]).

Ihre erste Novelle: Les Mémoires du Comte de Comminges, war ihr erfolgreichstes Werk. Sie ist in außerordentlich flüssigem, aber farblosem Stil geschrieben, die Gestalten sind flach, jedoch nicht ungeschickt charakterisiert. Mehreren französischen Ausgaben [2]) schloß sich bald eine Reihe von Übersetzungen an, die zeigen, daß das Buch in Deutschland großen Beifall gefunden haben

---

[1]) vergl. A. Prudhomme, in La Grande Encyclopédie. Hettner: Literaturgesch. des 18. Jahrh. 1894 Bd. II S. 280 f.

[2]) 1. Ausgabe: Memoires du Comte de Comminges. A La Haye Chez I Neaulme, Libraire. MDCC XXXV Neudruck: Berlin, Neufeld und Heinus, Editeurs. 1890.

muß. Eine Übersetzung erschien bereits 1746 in Göttingen [1]), eine andre wurde 1767 als Anhang zu dem später zu erwähnenden Drama d' Arnauds: „**Les Amants malheureux ou le Comte de Cominges**“ in Glogau veröffentlicht [2]), eine dritte vom Jahre 1747, ohne Angabe des Druckorts, war in Brentanos Besitz [3]). Strodtmann [4]) berichtet, daß die Novelle in weiten Kreisen in Deutschland bekannt war; auch Bürger hat sie gelesen.

Der Inhalt ist etwa folgender: Die beiden Vettern Comminge und Lussan haben sich über eine Erbteilung verfeindet; ihr Streit hat auf einer Jagd zu einem Zweikampf geführt, bei dem Lussan siegte, aber dem Comminge großmütig das Leben schenkte. Ein Prozeß soll entscheiden, bei dem Dokumente eine Rolle spielen, die in der Abtei zu R. liegen. Comminge sendet seinen Sohn aus, um diese Dokumente zu holen. Der Sohn erhält sie auch von dem Abt und reist im Anschluß daran mit zwei Bedienten in den Badeort Bagnières, wo er sich incognito einige Zeit aufhält. Er macht hier die Bekanntschaft der Frau von Lussan und ihrer Tochter Adelaide, in die er sich leidenschaftlich verliebt. Er wagt aber weder ihr seine Liebe zu gestehen, noch seinen wahren Namen zu nennen, da er fürchtet, dadurch die Geliebte zu verlieren. Dagegen ist er so glücklich, ein Duell für sie auszufechten gegen einen Ritter St. Odon; dieser hatte sich eines

---

[1]) Die Lebensgeschichte / des Grafen / von Comminge / aus dem Französischen übersetzt / durch J. F. v. P. / Goettingen / gedruckt bey Abraham Vandenhöck Univ. Buchdr. / 1746.

[2]) Begebenheiten des Grafen von Comminge; (als Nachrede zu: die Unglückseligen Verliebten oder Begebenheiten des Grafen von Comminge, ein Schauspiel von dem Herrn von Arnaud, Gesandschafts-Rat am Chursächsischen Hofe, Mitglied der Königl. Preußischen Academie der Wissenschaften und schönen Künste.

. . . **Et qui pungit cor Profert sensum** Eccles. 22, 24.

Aus dem französischen übersetzt, mit Kritischen Anmerkungen und einer Nachrede vermehret. Glogau, druckts und verlegts Christ. Friedr. Günther 1767).

[3]) 1. Br. K. S. 89 No. 64: des Gr. v. Comminge Leben und Geschichte. 1747.

[4]) Strodtmann, Briefe von und an G. A. Bürger 1874 Bd. I S. 200, 203.

Armbands bemächtigt, das Adelaide auf der Promenade verloren hatte. Der junge Comminge bringt ihr das Armband zurück, das mit dem Bilde Adelaides geschmückt ist, hat aber vorher dies Bild kopiert und die Kopie mit dem Original vertauscht, das er als kostbaren Besitz behält. Während er sich seinem Glück schon ganz nahe glaubt, ruft ihn ein Brief des Vaters plötzlich nach Hause, da der Vater durch einen der Diener des Sohnes Kenntnis von dessen Verkehr mit den Lussans erhalten hat. Der Sohn hofft aber, den Vater zur Einwilligung in die Hochzeit zu bewegen; ehe er abreist, verbrennt er die Dokumente, die das Streitobject zwischen den Vätern der Liebenden bilden; von dieser Tat jedoch erzählt er Adelaide nichts, denn er will sie, die ihm ihre Liebe noch nicht gestanden hat, in ihrer freien Entschließung nicht beeinflussen. Beim Abschied kommt es nun zu einer Aussprache; der junge Comminge gelobt Adelaide ewige Treue und reist ab in der festen Hoffnung, er werde den Vater umstimmen können. Aber darin irrt er sich; der Vater gerät über die Mitteilungen des Sohnes von seiner Liebe und von der Vernichtung der Dokumente in die äußerste Wut, und nur die Vermittelung der Mutter läßt ihn davon abstehen, den Sohn zu töten; er verbannt ihn auf ein entferntes Landgut. Auf dem Wege dahin trifft der Sohn noch einmal Frau von Lussan und Adelaide, denen er bei einem Wagenunfall behülflich sein kann. Unter erneuten Beteuerungen von ewiger Treue scheiden die beiden Liebenden, da ein Vorschlag des jungen Comminge, er wolle Adelaide heiraten und „dans un coin du monde“ mit ihr einfach aber glückselig leben, von ihr „vertueusement“ zurückgewiesen wird. — Am Ort der Verbannung angelangt, führt der junge Comminge nun ein trauriges Gefangenen-Leben, das nur unterbrochen wird durch die Briefe seiner Mutter, die zu dem Sohne hält. Der Vater bleibt unversöhnlich; er will den Sohn sogar zur Vermählung mit einem Fräulein von Foix zwingen, deren Ankunft auf dem Gute — wie ein Bote meldet — bereits unmittelbar bevorsteht. Der Sohn bleibt fest; aber da trifft ihn ein neuer Unglücksschlag. Ein Brief Adelaides wird heimlich in seinen Kerker geworfen;

sie schreibt darin, daß sie, um das Schicksal des Geliebten zu erleichtern, einen andern heiraten werde, und zwar — um ihm möglichst wenig Grund zur Eifersucht zu geben — den ungeliebtesten von allen ihren Verehrern, den mißgestalteten, wunderlichen, beschränkten Benavides. Der junge Comminge fleht nun seinen Kerkermeister an, ihm für acht Tage die Freiheit zu schenken, damit er hinreisen und Adelaide von diesem furchtbaren Plane abbringen könne. Der Kerkermeister, der ihm nicht unfreundlich gesinnt ist, läßt sich auch erbitten; aber schon kommt die Nachricht, daß Adelaide bereits mit Benavides verheiratet ist. Der junge Comminge fällt über diese Kunde in ein schweres Fieber; die Mutter pflegt ihn und sucht ihn zu trösten; aber alle ihre Bemühungen bleiben erfolglos. Der Sohn beschließt, Adelaide noch einmal wiederzusehen; er schickt seinen vertrauten Diener St. Laurent aus, der ihren Aufenthalt und ihre Stimmung erkunden soll. Nach sechswöchentlicher Abwesenheit kommt St. Laurent zurück; er erzählt, daß Adelaide durch die Eifersucht ihres Gatten, der allgemein verhaßt sei, ein trauriges Leben führe, daß ihr einziger Trost ein Hündchen sei, das Comminge ihr einst geschenkt habe. Er berichtet auch, daß der Bruder des Benavides, Don Gabriel, mit ihnen zusammen lebe und eine große Verehrung für Adelaide zu hegen scheine. Trotzdem St. Laurent ihn darauf aufmerksam macht, daß er sich in die größte Gefahr begebe, besteht Comminge darauf, Adelaide aufzusuchen. St. Laurent hatte sich als Architekt bei Benavides eingeführt; Comminge will ihm seine Dienste als Maler anbieten, die Benavides gerade brauchen kann. Der Plan gelingt. Längere Zeit arbeitet Comminge im Hause des Benavides an der Ausmalung eines Saales; er hat wiederholt Gelegenheit, Adelaide zu sehen, ohne mit ihr sprechen zu können und von ihr erkannt zu werden; zugleich beobachtet er voll Eifersucht Gabriels wachsende Leidenschaft zu seiner Schwägerin. Endlich kommt es aber doch dazu, daß Adelaide in dem Maler ihren früheren Geliebten erkennt, als sie zur Begutachtung seiner Arbeit in seine Werkstatt kommt; da sie aber schnell, unter einem Vorwand, das Zimmer verläßt, glaubt Comminge, daß er ihre

Liebe verloren habe und fordert eine letzte Aussprache. Bei dieser Aussprache wird er von Benavides überrascht, der seine Gemahlin untreu glaubt und sie töten will, aber selbst von Comminge schwer verwundet wird. Man wirft den angeblichen Maler, der ebenfalls verwundet ist, ins Gefängnis, aus dem ihm aber Don Gabriel, aus uneigennütziger Liebe zu seiner Schwägerin, zur Flucht verhilft. Er wird in ein Kloster gebracht, wo ihn ein Mönch, Don Jerome, der selbst ein leidenvolles Leben hinter sich hat, durch lange Krankheitswochen aufopfernd pflegt. Nachdem er genesen ist, tritt er, nach schwerer Prüfungszeit, in das Kloster La Trappe ein; das letzte, was er von Adelaide gehört hatte, war die Nachricht, daß sie an einem Fieber gestorben sei. Diese Nachricht hatte ihm Don Gabriel gebracht und ihm zugleich die Geschichte seiner eignen Liebe zu Adelaide und seinen Verzicht anvertraut. Drei Jahre lang lebt Comminge unter schweren Bußübungen in La Trappe; Adelaides Brief und ihr Bild sind sein köstlichster Besitz. Da wird er an das Sterbelager eines Klosterbruders gerufen, der seine letzte Beichte ablegen will. Er erfährt hier, daß der vermeintliche Bruder Adelaide ist, die seit langer Zeit mit ihm im Kloster gelebt hat, ihn auch erkannt hat, sich aber selbst nicht zu erkennen gab, um den Seelenfrieden, den — wie sie glaubt — ihr Geliebter sich erkämpft hat, nicht aufs neue zu erschüttern. Das Gerücht von ihrem Tode hatte Benavides verbreitet, der sie in einen Kerker geworfen hatte, aus dem ihr Gefängniswärter sie befreite. In Männerkleidung ist sie entflohen; auf der Flucht hat sie in einer Kirche die Stimme ihres Geliebten im Chor der Mönche erkannt, und ist in denselben Orden eingetreten, dem er angehörte. Hier hat sie allmählich den Frieden ihrer Seele gefunden. Mit diesem Bekenntnis stirbt sie. Comminges Schmerz äußert sich in der leidenschaftlichsten Weise; nachdem er ruhiger geworden ist, erbittet er von seinem Abt die Erlaubnis, sich als Eremit in die Wildnis zurück zu ziehen. Diese Erlaubnis erhält er, und so lebt er nun seit einer Reihe von Jahren fern von den Menschen seinem Schmerze um den Verlust der Geliebten.

Diese Erzählung — sie soll nach einer Angabe Arnaud's [1]) auf den Erlebnissen einer Comtesse de Murat beruhen — lieferte Brentano die Haupthandlung für sein Drama. Es bedurfte aber wesentlicher Umgestaltungen, um aus der Novellenform die dramatische Form herzustellen. Zunächst galt es, den epischen, breiten Fluß der Erzählung, die Zustandsschilderungen und die über lange Zeiträume sich erstreckenden psychologischen Entwicklungen in Handlung umzuwandeln. Dies ist dem Dichter an verschiedenen Punkten geglückt. An Stelle des umständlich erzählten gesellschaftlich-conventionellen Verkehrs der Liebenden in Bagnières tritt eine originelle Ringer-Scene; an Stelle des Rückkehrbefehls des Vaters, des wortreichen Abschieds von der Geliebten und der lang ausgesponnenen Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn eine nächtliche Doppelserenade mit stürmischem Ende. Die Krankheit des jungen Comminge nach der Botschaft von der Verheiratung seiner Geliebten und die Kundschaftsreise des Dieners fallen weg; im Drama bricht Aloys unmittelbar nachdem die Unglücksnachricht gekommen ist, nach Buenveduta auf. Adelaides Schicksal nach dem Kampf zwischen ihrem Gatten und ihrem Geliebten, ihre Kerkerhaft und ihre Flucht ist auf die kurze Scene am Sterbelager Benavides zusammen gedrängt. Episoden, die dem Fortschritt der Handlungen nicht dienten, wurden weggelassen oder stark beschnitten; das Drama weiß nichts von dem alten Romanrequisit, dem Wagenunfall, nichts von einer früheren Verlobung Gabriels, die in der Novelle ausführlich geschildert wird. Die Armband-Episode ist so stark verkürzt, daß sie kaum mehr unser Interesse hat. Auch die Nebenpersonen wurden eingeschränkt. Der Marquise von Comingo fällt im Drama eine ungleich kleinere Rolle zu als in der Novelle; der Diener St. Laurent wird identifiziert mit jenem Ritter St. Odon, gegen den Comminge um das Armband focht, und dieser Gestalt wird dann als Othon eine ganz neue Rolle zuerteilt.

---

[1]) Arnaud, Les Amants malheureux S. 158.

Während alle diese Veränderungen darauf ausgehen, die Handlung straffer und knapper zu gestalten, lassen sich ihnen gegenüber fast noch mehr Umgestaltungen nennen, die dieser Knappheit entgegenarbeiten und den Rahmen des Dramas fast zu sprengen drohen. Es war Brentano durchaus nicht um die strenge Kunstform zu tun, sondern er geht den dramatischen Weg wie ein Wanderer, der Zeit hat, und den romantische Seitenpfade, kühne Fernsichten, oder das Bild eines fröhlich grüßenden Dorfes bald rechts, bald links vom Ziele ablocken. Ein Wort der Vorlage genügt oft, um in dem Dichter ganze Bilderketten, ja ganze Scenenfolgen neu entstehen zu lassen. Die Nebenbemerkung: die Braut, Fräulein von Foix, werde schon morgen erwartet, führt erstens zu Reminiszenzen an die Geschicke jenes Hauses de Foix, denen Brentano schon in der „Zeitung für Einsiedler" ein so eingehendes Interesse gewidmet hatte [1]), und zweitens zur Darstellung eines fantastisch grotesken Brautempfangs, der durch das Vorhandensein einer rechten und einer falschen Braut noch kompliziert wird. In der Novelle erzählt Adelaide, sie habe den Geliebten an der Stimme erkannt; der Dichter schafft daraus eine geheimnisvolle Beziehung zwischen den Liebenden, die durch den Klang von Imeldens Stimme entstand, noch ehe die Beiden sich mit Augen gesehen hatten. Mit den Namen „Benavides" steigt vor dem Auge des Dichters eine Gestalt auf, die in seltsamem Gegensatze zu dem Sinn dieses Namens steht, da sie fast blind ist, und durch diesen Zug wird nun die Eifersucht des Gatten stärker als in der Novelle motiviert. Von dem Kerkermeister auf dem Landgut weiß die Novelle nur, daß er dem jungen Comminge wohl will; Brentano arbeitet ihn zu einer originellen Persönlichkeit mit einer langen Vorgeschichte heraus, die durch verwandschaftliche Beziehungen mit den übrigen Personen verknüpft wird. Von dem Klosterbruder Jerome erfahren wir in der Novelle, daß er ein Leben voll schwerer Schicksale hinter sich hat; Brentano spinnt diese Mitteilung aus und macht ihn zu dem totgeglaubten

---

[1]) Zeitung für Einsiedler 4. Mai, 7. Mai 1811. Schr. IV, S. 479.

Bruder Imeldes und zum Bräutigam des Fräulein von Foix. Frei erfunden scheinen die Gestalten Forcas' und Zingas zu sein, wenn hier nicht ein spanisches Vorbild vorhanden war, worüber etwas zu ermitteln mir leider nicht gelungen ist. Mit offenbarer Freude sind die geheimnisvollen, den Personen selbst nicht bekannten Familienbeziehungen und Verwandschaftsverhältnisse behandelt, ein Punkt, für den wir heute Sinn und Geschmack verloren haben, wenn er uns nicht etwa mit der Zartheit und Poesie dargestellt wird wie in der Geschichte Mignons. Vor hundert Jahren dachte man darüber anders, und von der Braut von Messina über Werners „24. Februar" zu Fouqués „Zauberring" sind uns solche Verhältnisse in unzähligen Variationen vorgeführt worden. — Eigne Erfindung Brentanos sind auch die Mordpläne Comingos gegen Lussan und Benavides' gegen Comingo; aber sie komplizieren die Handlung nur, ohne sie zu bereichern; die Rolle, die das Erbschwert spielt, ist ebenfalls eine Neuerung des Dramas, die zu den Schicksalsdramen hinüber weist. So hat Brentano den überkommenen Stoff mannigfach erweitert und umgestaltet, bis er seinen Bedürfnissen entsprach, die sehr viel mannigfaltiger und künstlerisch tiefer waren als die der Madame de Tencin; aber einen wesentlichen Punkt, die conventionelle und innerlich unwahre Ethik, die der Novelle zu Grunde liegt, und die mit Adelaides so eigentümlich motivierter Heirat geradezu in Unmoral umschlägt, hat der Dichter nicht beseitigen können, wenn er gleich den Vorgang dadurch milderte, daß er Imelde an eine Untreue von Seiten des Geliebten glauben ließ.

Außer der Novelle der Tencin hat Brentano noch eine andere literarische Behandlung desselben Stoffes vorgelegen. Es ist dies ein Drama von François-Thomas de Bacular d'Arnaud (1718—1805): Le Comte de Comminge ou les Amants malheureux. Das Werk erschien 1764 und wurde am 14. Mai 1790 mit gutem Erfolg im Théatre Français in Paris aufgeführt. Brentano besaß das Drama in einem Exemplar der vierten Auflage, die bereits 1769 erschienen war [1]). Sein Verfasser, ein

[1]) 1. Br. K. S. 103 No. 69. Les amants malheureux ou le comte de Comminge. Drame par Arnaud. 4. edit. Paris 769 h. Frzb.

außerordentlich fruchtbarer Schriftsteller, hatte in nahen freundschaftlichen Beziehungen zu Voltaire gestanden, und war durch ihn mit Friedrich dem Großen in Berührung gekommen, dessen „correspondent littéraire“ er sogar eine Zeit lang war. Auf eine kurze Zeit literarischen Ruhmes — Jean Jacques Rousseau prägte das Wort: Les autres gens de lettres écrivent avec leur tête, et leurs mains, M. d'Arnaud écrit avec son coeur — folgte vollkommene Verachtung und Vergessenheit, so daß der Schriftsteller sein Leben in Armut und Einsamkeit endete. Erst mehrere Jahrzehnte nach seinem Tode lebte das Interesse für ihn aus Anlaß seiner ausgebreiteten Correspondenz, die zufällig aufgefunden wurde, wieder auf[1]). Das Drama „Le Comte de Comminge“ ist nach dem Muster der Voltaireschen Dramen gebaut, die Arnaud außerordentlich hoch schätzte. Aber die strenge Innehaltung der pseudo-aristotelischen Regeln führte bei diesem Stoff zu sehr eigentümlichen Consequenzen: Der Schauplatz darf nicht wechseln; wir befinden uns daher von Anfang an im Kloster La Trappe und unter der sehr erschwerenden Bedingung, daß die Heldin Adelaide (Frère Euthime) zwei Akte hindurch den Klostergelübden gemäß nicht sprechen darf, sondern sich auf einen pantomimischen Ausdruck ihrer Empfindungen beschränken muß. Der Verfasser sieht selbst ein, daß er damit der Schauspielerin wie dem Zuschauer etwas viel zumutet; er beschränkt sich deswegen auf drei Akte. Die Einheit der Handlung gestattete nicht, wie Arnaud es ursprünglich beabsichtigte, den Vater des jungen Comminge, der seinen Sohn sucht, um sich mit ihm zu versöhnen, in das Stück einzuführen; aber durch diese Beschränkung ist die Handlung, die wir nun nur rückschauend aus der Beichte der beiden Liebenden erfahren, außerordentlich schwer verständlich. Der Dichter mag das selbst empfunden haben, denn er fügt seinem Stück einen Abdruck der Novelle der Madame de Tencin bei und außerdem noch ein kurzes Resümé der Handlung mit der Begründung: „J'ai cru que cet Extrait pourroit être utile: il met sur le champ le Lecteur au fait et lui épargne la peine

---

[1]) vergl. Maurice Tourneux in La Grande Encyclopédie.

de recourir à l'ouvrage même." Endlich verfaßte Arnaud noch eine „**Lettre du comte de Comminge**" an seine Mutter, in dem dieser noch einmal alle Seelenkämpfe und Qualen schildert, die er durchgemacht hat. Eingeleitet wird der Band durch zwei Vorreden, die sich mit ästhetischen Problemen, vor allem mit der Frage der Geistererscheinungen auf der Bühne beschäftigen. Arnaud führt hierbei einige Scenen aus Shakespeares Richard III. an, um seine Überzeugung von der hohen Wirkung solcher Geisterscenen zu bekräftigen. Endlich stellt er dem Drama noch eine Schilderung des Klosters La Trappe, eine Darlegung der Ordensregeln und einige Angaben über die Geschichte des Ordens voran. Aber alle diese Beigaben können der Flachheit und inneren Armut des Werkes selbst nicht aufhelfen; es ist vom ersten bis zum letzten Wort von ödester Reizlosigkeit. Trotzdem muß es sich einer gewissen Beliebtheit erfreut haben, wie auch die oben erwähnte Übersetzung erweist[1]). Hier sind die Alexandriner in Prosa übertragen, und der Verfasser hat eine Reihe von rationalistisch-kritischen und betrachtenden Anmerkungen beigefügt[2]).

Auf Brentano hat offenbar der in diesem Drama ausführlich geschilderte Schauplatz, die Begräbnisstätte der Mönche mit ihren ernsten, auf Askese weisenden Inschriften, tiefen Eindruck gemacht, ferner die Erwähnung der Ordensregel, nach der jeder Bruder sich selbst Grab und Sarg bereiten muß. Beide Situationen hat er übernommen, die Totenhalle im ersten Auftritt des vierten Aktes und die Sterbezurüstungen im sechsten Auftritt des fünften Aktes. Aber an Stelle des Trappistenordens ist eine eigentümliche Neuschöpfung des Dichters getreten: ein Orden, der, ohne nach dem Bekenntnis des einzelnen Mitglieds zu fragen, Katholiken und Reformierte, Juden und Mauren in gleicher Weise

---

[1]) vergl. S. XVII Anmerk. 2.

[2]) Wenn z. B. Adelaide erklärt, sie werde ihre Schuldigkeit gegen ihren Gatten erfüllen, auch wenn sie unter dessen Grausamkeit das äußerste zu leiden haben würde, fügt der Übersetzer mißbilligend hinzu: „Abermal eine schreckliche Begierde, noch immer unglücklicher werden zu wollen!"

aufnimmt und sie mit den Geboten des ewigen Schweigens und des Gehorsams regiert. Dieser seltsamen Gemeinschaft, die katholisch-mönchische Ideale mit freimaurerischen Toleranzideen vereinigt, hat der Dichter den Namen „Elendsbrüder" gegeben. Diesen Namen finden wir seit dem Ende des 13. Jahrhunderts für Congregationen, die sich die Aufgabe stellten, arme Reisende, besonders arme Pilger, zu unterstützen[1]). Den eigentümlichen Ausdruck für die Tätigkeit dieser Elendsbrüder: „Ich baue das Elend", entnahm Brentano einem Gedicht: „St. Jakobs Pilgerlied", welches er im v. Seckendorfschen Musenalmanach für 1808 nach einer Münchener Handschrift abgedruckt fand, und das er auch in des Knaben Wunderhorn aufgenommen hatte[2]).

Aber zu all diesen Änderungen und Erweiterungen, die Brentano mit dem überlieferten Stoff vornahm, kommt nun noch die bedeutungsvollste: die Transponierung der gesamten Handlung auf einen geographisch und historisch fest bestimmten Hintergrund. Brentano führt uns in die südlichen Cevennen und an die französisch-spanische Grenze in die ersten Jahre nach den Camisardenkriegen. Das Interesse für diese Kriege war schon seit längerer Zeit in ihm lebendig. Es war geweckt worden durch die Lektüre dreier Dramen, die Isaak von Sinclair (1775—1815) unter dem Pseudonym Crisalin im Jahre 1806 veröffentlicht hatte, und die den Titel trugen: „Der Anfang des Cevennenkrieges", „Der Gipfel des Cevennenkrieges" und „Das Ende des Cevennenkrieges"[3]). Bei aller persönlichen Abneigung gegen den Verfasser — Brentano nennt ihn am 24. Febr. 1806 in einem Briefe an Sophie „einen durchaus ekelhaften Menschen,

---

[1]) vergl. E. v. Möller: Die Elendenbrüderschaften. Leipzig 1906.

[2]) Des Knaben Wunderhorn (zitiert als K. W.) II S. 327. Arnim legte 3 Strophen des Liedes in den „Waldemar" ein. (A's. Werke 18, 86).

[3]) Isaak v. Sinclair, Diplomat im Dienste des Landgrafen von Hessen-Homburg, ist außerdem der Verfasser einer Reihe von philosophischen Schriften („Wahrheit u. Gewißheit". 3 Bd. Frankfurt 1811; „Versuch einer durch Metaphysik begründeten Physik" 1813) und mehrerer Bände Gedichte („Gedichte" 2 Bd. Frankfurt 1811—13; „Kriegslieder" 1813); vgl. Allgemeine deutsche Biogr.

den ich nicht wiedersehen will“ [1]) — hatte er von diesen Dramen doch einen starken Eindruck, dem er in einem Brief an Arnim auch Ausdruck verleiht (Anfg. Oktober 1806): „Wenn Du irgend ein Trauerspiel: der Anfang des Cevennenkriegs, die Mitte des Cevennenkriegs und das Ende des Cevennenkriegs, in die Hände bekömmst, so lies den ersten Akt des Anfangs, der mir außerordentlich gefallen“ [2]). Aber neben diesen Dramen [3]), die den interessanten Stoff äußerst langatmig und uninteressant behandeln, schöpfte Brentano seine Kenntnisse noch aus einer Reihe von anderen und zwar direkteren Quellen. Seine Bibliothek enthielt: „M. Misson: Heiliger Schauplatz der Landschaft Cevennes“ [4]), „Geschichte der Camisarden vom Verfasser des Moritz“ [5]) und „Brueys' Histoire du fanatisme de nos temps“ [6]). Diese drei Werke gaben Brentano Gelegenheit, die eigentümlichen Erscheinungen jenes Krieges unter drei ganz verschiedenen Gesichtspunkten kennen zu lernen. L'Histoire du fanatisme (1737) ist von einem eifrigen Katholiken und Regierungsfreund verfaßt, der in den Camisarden nichts als Rebellen, Betrüger und Ketzer sieht und alle Maßnahmen der Regierung als gerecht und milde oder doch wenigstens als unumgänglich notwendig darzustellen sucht. Die „Geschichte der Camisarden vom Verfasser des Moritz“ ist von Christoph Friedrich Schulz (1762—1798) geschrieben. Der Verfasser, den Goedeke mit den Worten charakterisiert: „Angeblich dem Geniewesen abhold, bewegte er sich im rüdesten Ton des

---

1) H. Amelung: Briefwechsel zw. Clemens Brentano und Sophie Mereau II S. 199.

2) A. B. S. 193.

3) 1. Br. K. S. 69 No. 694; S. 70 No. 695 u. No. 696.

4) 1. Br. K. S. 52 No. 429.
2. „ „ S. 184 „ 3256.

5) 1. Br. K. S. 51 No. 418.

6) 1. Br. K. S. 104 No. 116—118. Die „Geschichte des de la Porte a. d. Frz. Lpz. 766“ die im 1. Brent. Kat. S. 92 No. 128 verzeichnet ist, hat nichts mit dem Camisardenführer Laporte zu tun, sondern ist die Geschichte eines Kammerdieners Ludwigs XIV.

Genies, nur ohne Genie"[1]), beabsichtigte, mit diesem Werk ein Gegenstück zu seiner „Geschichte der großen Revolution in Frankreich" zu geben. Sein Buch, das 1790 in Weimar herauskam, gründet sich hauptsächlich auf eine im Jahre 1744 anonym in London erschienene „Histoire des Camisards ou l'on voit par quelles fausses maximes de politique et de religion la France a risqué sa ruine sous le règne de Louis XIV." Schon der Titel zeigt, daß der Verfasser des Buches auf Seiten der Camisarden stand; er wendet sich zum Teil in direkter Polemik gegen Brueys; Schulz hat ganze Seitenfolgen von ihm übernommen und an anderen Stellen nur etwas gekürzt; daher ist beiden Büchern gemeinsam die geschickte, übersichtliche Gruppierung des bunten Stoffes und die Unterstreichung der romanhaften und romantischen Züge. Auch die camisardenfreundliche Tendenz teilt Schulz mit seinem anonymen Vorbild; wenn er auch im Geleitwort in seinem Buch betont, er habe, um sich ein objektives Urteil zu bilden, auch Brueys' „Histoire du fanatisme" benutzt, so hat er aus dieser doch eigentlich nur seine rationalistischen Zweifel an der Prophetengabe und den Wundertaten der Camisarden bestärkt. Das Missonsche Buch (1711) endlich ist eine Sammlung von Berichten einzelner Camisarden und behandelt hauptsächlich die eigentümlichen Erscheinungen des Zungenredens und der Prophetie unter den cevennischen Bauern; es enthält fast nur Anekdoten-Material; die wiederholte Erzählung von Vorgängen, die einander äußerst ähnlich sind, macht die Lektüre eintönig und ermüdend.

Mit diesen drei Quellen war es also Brentano sehr wohl möglich, sich ein umfassendes Bild von dem Gange des Krieges, seinen Bedingungen und seinem Kulturhintergrunde zu machen. Aber um historische Studien war es dem Dichter durchaus nicht zu tun; er hat sich völlig damit begnügt, eine allgemeine Vorstellung der Situation, die er sich erworben hatte, zur Darstellung zu bringen. Alles Tatsächliche war ihm uninteressant, und zwar in dem Maße, daß er seine eine Gestalt, Forcas, im

---

[1]) Weder bei Goedeke noch in der Allgem. deutschen Biographie ist die „Geschichte der Camisarden" unter den Werken von Chr. F. Schulz genannt.

Jahre 1721 geboren werden läßt, während das Stück nach den Angaben der ersten Scene allerspätestens zwölf Jahre nach Beendigung des Krieges (1705), also 1717, spielen kann. Der Redestil des Dramas weist an vielen Stellen in ritterlich-höfische Kreise etwa des dreizehnten bis vierzehnten Jahrhunderts; aber trotzdem zitiert Othon ganz unbefangen Schillers „Lied an die Freude“[1]). Brentano war angezogen worden von den romantischen Begleiterscheinungen jenes Krieges; ihn interessierten die camisardischen Bauern, ihr abenteuerliches Leben in den unzugänglichen Gebirgsschluchten der Cevennen, ihre eigentümlichen Ekstasen, ihr Psalmengesang, der den Feinden Schrecken einflößte, die furchtbaren Martern, die sie todesmutig erduldeten; das alles stellt er quellengemäß dar, aber den historischen Persönlichkeiten gegenüber erlaubt er sich ein völlig freies Schalten. Die großen Gegner Cavalier und Baville führt er beide am Ende ihres Lebens in den Orden der Elendsbrüder; bei anderen Gestalten ist ihm nur der Name im Gedächtnis geblieben, und wird benutzt in jener eigentümlichen Weise, die schon Kerr in seiner Abhandlung zu Godwi hervorgehoben hat[2]), unter Loslösung von dem ursprünglichen Träger. Ein Fräulein von Cornely wird nach der geschichtlichen Überlieferung an der Festnahme Rolands schuldig[3]): Brentano nennt die verstorbene Frau des Miraman, die in dessen Wahnsinnsvorstellungen auftaucht, Cornely; im Lauf des Krieges wird eine Dame, Madame de Miraman, von Räubern überfallen und ermordet[4]): Brentano giebt einem Camisardenführer diesen Namen. In Sinclairs erstem Drama heißt ein Mädchen, das in Männerkleidung mit den Camisarden in die Schlacht zieht, Marion; außerdem spielt dieser Name als Nachname eines der Führer (Elias Marion) eine

---

[1]) Ein ganz ähnlicher Anachronismus findet sich in der „Zueignung“ zu „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ Schr. Bd. V, S. 12 „Da las Eulenspiegel die Correcturbogen der neuen Heloise und sang Don Quixote: „Freude, schöner Götterfunken.“

[2]) Alfred Kerr: Godwi; Berlin 1898 S. 42.

[3]) Hist. du fanat. II, 376.

[4]) ebda II, 230.

Rolle. Er wird der Mutter des Forcas als Vorname beigelegt, und als Nachname erhält sie den Namen eines anderen Führers, Séguier[1]). Diese Namensvertauschungen sind außerordentlich irreführend und erschweren das Quellensuchen beträchtlich.

Außer der allgemeinen Situation und den Namen hat Brentano dann noch eine Reihe von Einzelzügen übernommen, die er vorfand, so die Erzählung von dem Tode Laportes, dessen kaum vernarbte Wunden sich öffneten, als er mit gewaltiger Stimme in den Chorgesang der Camisarden einstimmte[2]); auch der hohe Wert, der den Psalmen und den Büchern, in denen sie aufgezeichnet waren, beigemessen wurde, entspricht den historischen Tatsachen[3]). Dagegen läßt sich für die Erzählung, daß auf Cavaliers Gebet eine Quelle aus dem Felsen entsprungen sei, kein Beleg finden; sie scheint in Anlehnung an die alttestamentliche Erzählung 4. Mos. 20 von Brentano erfunden zu sein. Frei gewählt sind auch die Namen Aloys und Imelde; sie kommen weder bei der Tencin, noch bei Arnaud, noch in der camisardischen Literatur vor. Den Namen Imelde scheint Brentano sogar erfunden zu haben; trotz Erkundigungen nach allen Richtungen und freundlichst gewährter Hilfe eines ersten Kenners der romanischen Literatur, Professor Morfs, ließ er sich weder in der deutschen, noch in der französischen oder spanischen Literatur nachweisen.

Die Quellen des Zwischenspiels. Wenn Brentano für die Haupthandlung seines Dramas aus ziemlich fernliegenden Quellen schöpfte, so ergreift er für das kleine Zwischenspiel mit seinen grotesken Gestalten einen ihm ganz nahe liegenden Stoff. Die Geschichte von der schönen Magelone war ja durch Tiecks Bearbeitung vom Jahre 1796 wieder in den Vordergrund des Interesses gerückt worden. Hatte Tieck das alte Volksbuch modernisiert, so wird es nun von Brentano zu einem absurdum comicum im Stil von Weises „Tobias mit der Schwalbe“ oder

---

[1]) Schulz: Gesch. d. C. I. S. 18.

[2]) ebda I S. 41.

[3]) vergl. Hofmann: Gesch. des Aufruhrs in den Cevennen; Nördlingen 1837; S. 184.

Gryphius' „Peter Squenz" umgebildet; vielleicht stammt aus letzterem Stück die Idee, den Stoff so zu verwenden, denn in dem Repertoire, das Squenz dem König vorlegt, findet sich auch eine „Tragödie von Ritter Petern mit dem Silbernen Schlüssel" [1]). Gespielt kann das Stück dort nicht werden, denn auf die Frage des Serenus: „Was soll man denn mit Rittern Peter machen?" erfolgt die Antwort: „Die wollten wir wohl tragiren, aber ihr müsset noch 14 Tage darauff harren." Aber außer dieser Andeutung bei Gryphius haben dem Dichter wohl die Schäfer und Schäferinnen aus Shakespeares Wintermärchen und die Handwerker aus dem Sommernachtstraum vor Augen gestanden. Dazu kamen Bukowaner Erlebnisse: Die Existenz dort war ein steter Kampf mit dem Gesinde, dem aber doch die Herrschaft durch allerlei Feste und Spiele immer wieder Abwechslung und Vergnügen zu bereiten suchte [2]). Brentano benutzte nun die kühn eingeschobene Zwischenhandlung zu allerhand Ausfällen gegen alte und neue Lächerlichkeiten und Absonderlichkeiten. Das alte Opfer Erdmann Uhse [3]), das schon in dem „Philister vor, in und nach der Geschichte" so ergötzlich verspottet worden war [4]), muß noch einmal herhalten; der Schulmeister, der übrigens wie im Rheinmärchen [5]) mit der traditionellen Schulmeister-Klage: „Was man doch mit seinen Kindern für tausenderlei Sorg und Plagen hat", auftritt, definiert den Begriff der deutschen Poesie fast wörtlich nach Uhses Regel: „die deutsche Poesie ist eine Geschicklichkeit / seine Gedanken über eine gewisse Sache zierlich / doch dabey klug und deut-

---

[1]) Braunes Neudruck S. 15.

[2]) Schr. VIII, S. 56.

[3]) 1. Br. K. S. 43 No. 331. Erdmann Uhsens / Rect. Gymn. Martisb. / Wohl-informirter / Poet / worinnen / die Poetischen / Kunst-Griffe / vom kleinesten bis zum grösten / durch / Frag und Antwort / vorgestellet, und alle Regeln mit angenehmen Exempeln / erkläret werden. / Mit Königl. Pol. u. Churfl. Sächs. gnädigstem Privilegio / Leipzig, verlegts Friedrich Groschuff 1715.

[4]) Schr. V S. 409.

[5]) Märchen des Cl. Br. herausgegeben von Guido Görres Bd. I S. 115.

lich / in abgemessenen Worten und Reimen vorzubringen". Auch dichtet er sein Begrüßungsgedicht genau nach dem Recept Uhses, „wie man die Invention eines anderen am vorteilhaftesten imitieren könne". Die Schulkinder sprechen ihre Verse nach der Regie-Bemerkung: „Pestalozzisch." Gegen Pestalozzi hatte sich in Berlin eine ziemlich starke Strömung gebildet, die vor allem die gleichmacherischen Tendenzen Pestalozzis verurteilte und von der deutschen Tischgesellschaft ausging. Sie kam u. a. zum Ausdruck in einer Reihe von Artikeln, die Kleist für die Berliner Abendblätter schrieb[1]). Brentano wendet sich in seinem Zwischenspiel nur gegen eine Maßnahme Pestalozzis, gegen das Im-Chorsprechen, das ihm wohl als ein Symptom jener verpönten Gleichmacherei erschien. Pestalozzi hatte es in seinem Buch: „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt", ausdrücklich empfohlen: „Einen großen Vorteil kann man sich hauptsächlich bei dem Schulunterrichte dadurch verschaffen, daß man die Kinder gerade von Anfang an gewöhnt, jeden Ton, man mag ihnen denselben vorsprechen oder sie durch die Nummern der Buchstaben oder der Silbe zu ihrer Aussprache auffordern, alle mit einander im gleichen Augenblicke auszusprechen, so daß der von allen ausgesprochene Ton als ein einziger Laut gehört wird. Dieser Takt macht die Lehrart ganz mechanisch und wirkt auf die Sinne mit einer ganz unglaublichen Gewalt".

Beziehungen zu Shakespeare und zu des Knaben Wunderhorn. Alle literarischen Erinnerungen und zeitgeschichtlichen Anspielungen, die Brentano in seinem Drama verarbeitet hat, treten zurück hinter dem gewaltigen Einfluß, den zwei literarische Großmächte auf die entstehende Dichtung ausübten, hinter Shakespeare und dem Volksliede (wenn wir Volkslied in dem erweiterten Sinne auffassen, den Arnim und Brentano damit verbanden). Es ist charakteristisch für ein noch nicht völlig ausgereiftes Werk, daß diese Mächte einen so breiten

---

[1]) z. vergl. Steig: Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe S. 324, 327, 330 f.

Spielraum erhalten, ja, daß der Dichter an manchen Stellen auf eine eigene Gestaltung fast völlig verzichtet und von Reminiszenz zu Reminiszenz zu schreiten scheint. Neben den schon erwähnten Dramen, Wintermärchen und Sommernachtstraum, hat Romeo und Julia den stärksten Einfluß ausgeübt, und in so hohem Maße, daß Brentano stellenweise sein Liebespaar geradezu mit dem Shakespearschen Paar identifiziert. Gewiß war es nicht zufällig gewesen, daß Schlegel seine Shakespeare-Übersetzung gerade mit diesem Werke begonnen hatte, daß er an ihm, wie Bernays[1]) gezeigt hat, mit so unendlicher Geduld und feinfühliger Gewissenhaftigkeit arbeitete: dieser Stoff mit seiner volksliedmäßigen Tragik und seiner Verwandtschaft zu den Motiven der Schicksalsdramen mußte die Romantik besonders anziehen. Schon in der Tencinschen Novelle lagen Parallelen zu der Romeo und Julia-Handlung; Brentano unterstreicht diese Parallelen aufs stärkste. Wir finden bei ihm die Frage Julias: „Was ist ein Name?"[2]), wir hören von dem Schwur „beim Mond, dem wandelbaren"[3]); das Bild, das Aloys in Imeldes Hause malt, stellt das Grabgewölbe mit Julia an der Leiche Romeos dar; die einzelnen Personen sind darauf als Portraits aus dem Brentanoschen Drama gemalt; bei der Erkennungsscene zwischen den Liebenden, einem Höhepunkt der Handlung, legt Brentano seinen Gestalten die Shakespearschen Worte in Schlegels Übersetzung auf die Lippen; sie scheinen ihm der dichterisch erhabenste Ausdruck für diesen tragischen Augenblick.[4])

---

[1]) M. Bernays: Zur Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare 1872.

[2]) Al. u. J. S. 88. Romeo u. Julia II, 2.

[3]) Al. u. J. S. 101, Romeo u. Julia II, 2.

[4]) Al. u. J. S. 216:
Imelde: . . . „o Trostesbringer wo ist mein Gemahl?"
„Recht gut noch weiß ich, wo ich sollte sein".
ebda, S. 217:
Jerome: „Komm, Julie, komm, fliehe dieses Bild, das doch leblos lebt, wie Tod und Seuche und erzwungener Schlaf, denn eine Macht, zu hoch dem Widerspruch hat unsere Lust vereitelt; komm, o komm, dein Gatte liegt an deinem Busen todt."

Außer Romeo und Julia begegnen uns noch andere Shakespearsche Gestalten: Zinga, die als Jüngling verkleidet ihrem Geliebten als Liebesbote dienen muß, erinnert uns an die liebliche Viola aus „Was Ihr wollt", die in derselben Situation steht. Die bereits oben erwähnten geheimnisvollen Verwandschaften sind uns aus der Comödie der Irrungen und aus dem Wintermärchen wohl bekannt[1]); und wenn Benavides seinen Nebenbuhler Aloys durch die Zeltwand zu erstechen sucht, so steigt in uns die Erinnerung an Hamlets Ermordung des Polonius auf. Eine starke Ähnlichkeit findet sich auch zwischen den Auftritten, die uns den wahnsinnigen Benserade de Miraman zeigen und den Wahnsinnsscenen im Lear. Wie Lear[2]) treibt auch Miraman ein fantastisches Spiel mit den Blumen der Wildnis, die um ihn blühen. Auch das Wagnis, grotesk-komische mit tieftragischen Scenen wechseln zu lassen, hat Brentano wohl im Hinblick auf Shakespeare unternommen.

Neben Shakespeares Worten sind es die Klänge des Wunderhorns, die in Brentanos Fantasie nachtönen und sich immer wieder eindrängen. Noch lag ja die ihm so liebe Arbeit an dieser Sammlung erst wenige Jahre zurück und das Interesse daran wurde immer lebendig erhalten durch die warme Teilnahme, die das Buch weiter und weiter fand. Brentano glich nun dem Hausvater, der aus seinem Schatze altes und neues hervorholt und ins rechte Licht rückt. Das Leitmotiv seines

---

Imelde: „Geht nur, entweicht, denn ich will nicht von hinnen! Was ist das hier? Ein Becher, festgeklemmt in Romeos trauter Hand? Gift, seh ich, war sein Ende vor der Zeit — o Böser! alles zu trinken, keinen gütgen Tropfen mir zu lassen, der mich zu dir brächt? Ich will dir deine Lippen küssen" . . . Romeo u. Julia V, III.

Jakob Minor (Deutsche Literaturzeitung Jahrg. XXXIII No. 5 Sp. 295) hat festgestellt, daß Brentano auch in der „Gründung Prags" der Wlasta ein Verspaar aus einem Monolog des Jago in den Mund gelegt hat.

---

[1]) Brentano machte solche Verwandtschaften auch zum Gegenstande seines Singspiels „die lustigen Musikanten" Schr. VII, 217.

[2]) König Lear IV. 4, 6.

Al. u. J. S. 250.

Dramas, die Verse vom Zorn und von der Liebe, entnahm er einem alten Gesangbuch: „Anmuthiger / Blumen-Krantz / aus dem Garten / der Gemeinde GOttes; / in sich fassend / allerhand Göttliche / Gnaden- und Liebes-Würckungen / ausgedruckt / in / geistlichen lieblichen / Liedern / zum Dienst / der / Liebhabere des Lobes GOttes / gesamlet. / Ans Licht gegeben / 1712“. Brentano hatte aus diesem Buch einen Teil der Vorrede und zwanzig Lieder in des Knaben Wunderhorn übernommen. Sie alle sprechen die Sprache des extremsten Pietismus. Die Verse: „O Zorn, du Abgrund des Verderbens“ und „O Liebe, wo ist deine Tiefe?“ stammen aus einem elfstrophigen Liede, dessen Verfasser nicht zu ermitteln war.[1]) Auch der Chorgesang

---

[1]) Das Lied lautet vollständig:

584 Mel. „Wer nur den lieben Gott läßt walten“.

1) O Zorn / du abgrund des Verderbens!
du unbarmhertziger tyrann!
du frissest / tödtest sonder sterbens /
Und brennest stäts von neuem an!
wer da geräth in deine hafft /
bekommt der höllen eigenschafft.

2) Du fluch und gifft der creaturen!
du tödtest offt an leib und seel:
du inficirest die naturen /
und zehrest aus der liebe öl:
was du entflammen kanst einmal /
entkommt gar langsam deiner qual!

3) Ach wären wir verwahret blieben
Vor deiner strengen widrigkeit!
wie selig wären wir im lieben /
Und wüßten nicht / was ungleichheit
Im guten und im bösen sey,
so wären wir des zornes frey!

4) O daß wir doch wol mögten fassen /
woher der grimm entsprungen sey;
und stünden in der Lieb gelassen /
und hielten uns des zornes frey!
der hochmuth und die eigenheit
Erregen zorn und grimmigkeit.

der Camisarden: „Auf, Triumph! es kommt die Stunde“ [1]) und die Worte Miramans: „Seht, die Babel geht zu Grunde etc.“ [2]) sind diesem Gesangbuch entnommen. Das Lied ist die Übersetzung eines lateinischen Hymnus von Johann Wilhelm Petersen [3]): **erit, erit ille hora, qua triumphat gens Sion.** Es erschien zuerst

5) Darum / o lieber Mensch! bedenke /
Was du gedenkest / redest / thust;
daß dich kein grimm noch eifer kräncke
besondern in der liebe ruhst!
der Zorn ist hölle / qual und tod;
die liebe himmelreich und Gott.

6) O Gott! der du dein wort der liebe
In uns hast wieder eingeführt;
hilff mir / daß ich dem grimmes-triebe
Begegnen mög / wann er mich rührt /
Und gleich des zornes eigenschafft
Zerbrech in JESU liebes-krafft!

7) Die liebe / die nicht ist ihr eigen /
die sich in allem macht gemein /
laß in mir sich in Demuth zeigen /
und mich ein Kind der Liebe seyn:
den Zorn / die Hoffart / geiß und neid /
Treib aus / mit aller eigenheit!

8) Laß mich aus eigensinn ausgehen /
und aller selbheit sterben ab!
Die lieb heiß in mir auferstehen;
den Zorn schick allen in das Grab.
daß keine noth mir mehr setz zu /
kein widerwille brech die ruh.

9) Ach brich den argen kopff der schlangen
In mir und andern mehr und mehr!
dein liebe nehm den Zorn gefangen /
daß deine Weißheit find gehör
In ihrer weisen straff und zucht /
und tödte alle falsche frucht.

[1]) Aloys und Imelde S. 250. [2]) ebda.
[3]) vgl. über ihn Ritschl, Geschichte des Pietismus, Bd. 2 S. 225ff.

in Luppius' Gesangbuch, Wesel 1692. Der Übersetzer ist Johann Christian Lange[1]). Das Lied „Die Rose blüht" hatte Brentano eben-

10) Wo ist / o liebe! deine tieffe?
der ungrund deiner wunder-krafft?
seel / komm / ein einzigs tröpflein prüfe
Von dieser würckungs-eigenschafft!
o wer in diesem tieffen meer
Gleich einem tröpfflein sich verlör!

11) O Zorn / was hastu angerichtet!
was bringest du für quaal und pein!
wie hast du uns doch so gesichtet.
O liebe! du / du bists allein /
die ewig uns vergnügen mag!
wann kommt dein wiederbringungs-tag?

„Des Knaben Wunderhorn" Bd. III S. 214 enthält aus diesem Liede die Strophen 1, 3, 4, 8, 7, 10 mit folgenden Veränderungen:

Str. 1 Z. 3 Sterben (sterbens)
„ 8 „ 1 Eigenheit (eigensinn)
„ 4 Und allen Zorn schick (den Zorn schick allen)
„ 7 „ 3 In mir sich laß (laß in mir sich)
„ 4 Laß (und)
„ 5 u. 6: Der alten Schlange Kopf zerbrich
In mir und dann erkenne dich.
„ 10 „ 2 Urgrund (ungrund)
„ 3 einzig (einzigs)

[1]) Das Lied lautet vollständig im „Anmuthigen Blumen-Krantz" Nr. 54:

1) Auf! triumph! es kommt die stunde / da sich Zion / die geliebte / die betrübte / hoch erfreut: Babel aber geht zu grunde / daß sie kläglich über jammer / über Angst und Kummer / schreyt.

2) Diese Hure hat beflecket Ihr geschencktes schön geschmücktes jungfräuliches ehren-kleid / und mit schmach und hohn bedecket / die dem lamme auf die hochzeit ist zum weibe zubereit.

3) Stoltzes Rom / du bist die geile / die auf vielen vielen vielen vielen grossen wassern sitzt und mit ihrem huren-seile Gantze völcker zu sich ziehet / und in schnöder Brunst erhitzt.

4) Aber du bists nicht alleine / die du solche unverschämte offenbare geilheit treibst: deine schwestern groß und kleine / lauffen mit dir nach den buhlern / daß du nicht alleine bleibst!

falls bereits in „Des Knaben Wunderhorn“ aufgenommen [1]). Es stammt aus Weises „drei klügsten Leuten“ [2]). Arnim hatte die Verse

5) Zion siehet auf den straßen die entblößten und geschminckten stoltzen töchter Babels an / wie sie sich beschauen lassen: könig / priester / hoch und niedrig / haben ihre Lust daran.

6) Auf dem lande / in den städten hat die hure mit dem becher alle heyden toll gemacht: sie stolziert mit ihren fetten; ihre Höhen / ihre Götzen / sind von allen groß geacht.

7) Zions Schöpffer schaut vom himmel Auff die vollen tollen heyden / und sein heilges hertz entbrennt / daß das wüste welt-getümmel Sich sein trautes Zion nennet / welches ihn doch nicht erkennt.

8) Zion netzet ihre wangen Mit so vielen heissen thränen über den verwüstungs-gräu'l; und erwartet mit verlangen In den banden der Chaldäer ihres Gottes sieg und heyl.

9) Ach wie lange soll es währen / o du hüter deiner heerde! daß die hure sich erhebt? hör / ach höre das begehren! sende hülffe deinem volcke / das nach deinen rechten lebt!

10) Amen! Zion ist erhöret: unsre thränen sind wie wasser gegen mittag ausgezehrt. Seht / Chaldäa ist zerstöret! unser weinen ist in jauchzen / unsre last in lust verkehrt.

11) Freue dich mit hertz und munde / du erkaufftes auserwähltes und erlößtes Israel! siehe / Babels eigne hunde / die die frommen jagen müssen / fressen diese Jesabel!

12) Wie erklinget / wie erthönet In dem himmel und der erden / deines grossen königs ruhm / Babylon / die dich verhöhnet / ist gefallen / ist gefallen; Zion bleibt das eigenthum!

13) O wie groß ist deine wonne / schönstes Zion es ist kommen dein erwünschtes hochzeitsfest; da sich JEsus / deine sonne / der dich crönet / deinen bräutgam / deinen könig nennen läßt!

14) Da wir noch an Babels weiden Unsre harffen hängen mußten / war ein tag wie tausend jahr: aber nun in Zions freuden Wird für einen tag gerechnet / was sonst tausend jahre war.

[1]) K. W. Bd. I S. 251.

[2]) Die drey / Klügsten Leute / in der gantzen Welt / aus vielen Schein-klugen / Begebenheiten hervorge- / sucht / Und allen guten Freunden / zu fleißiger Nachfolge / vorgestellet / durch **Catharinum Civilem** / Leipzig / verlegts Johann Fritzsche / **MDCXXV.**

am 14. Juni 1805 an Clemens geschickt mit den Worten: „Mag deine Frau dich mit dem Liede einsingen in Blüthe und Frucht“ [1]). Im Laufe der Dichtung hat Brentano dann die Grundgedanken des Liedes in der verschiedensten Richtung variirt; zwei dieser

15) Nach der hochzeit wird die Nymphe Aus dem hause ihrer Mutter in des Vaters hauß geführt / die mit ewigem triumphe In der crone ihrer hochzeit ewig ewig triumphirt.

16) Auf ihr cymbeln! auf ihr saiten / Psalter / pauken und trompeten! lobt des Herren heiligkeit! laßt uns ihm ein lob bereiten! er ist könig! er ist könig in der zeit und ewigkeit.

K. W. Bd. III S. 208 enthält von diesem Lied die Strofen 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8. 10, 11, 14, 13, 15, 16, mit folgenden Varianten:

Strofe	2	Z.	1	Dirne
„	3	„	1	Stolze Dirne, nicht verweile
		„	2	die da auf den vielen, vielen, vielen, großen
		„	3	Angeln und am Seile
„	6	„	2	Dirne
		„	3	Sie stolzieren in den Ketten;
		„	4	Haben sich als Schicksalsgöttin, sich als Götzen hochgeacht.
„	7	„	2	heilig (heilges)
„	10	„	2	aufgezehrt.
„	11	„	4	mußten (müssen)
„	14	„	2	müsten (mußten)
„	13	„	4	sich (dich)
				Bräutigam (bräutgam)

zu vergl. Fischers Kirchenlieder-Lexicon. Gotha 1878 S. 55.

[1]) A. B. S. 129. Die Verse lauten dort (wie bei Weise):

Die Rose blüht, ich bin die fromme Biene
Und rühre zwar die keuschen Blätter an
Daher ich Thau und Honig schöpfen kann;
Doch lebt ihr Glanz, und bleibet immer grüne
Und also bin ich wohlgemüth,
Weil meine Rose blüht.

Die Rose blüht, Gott laß den Schein verziehen,
Damit die Zeit des Sommers langsam geht,
Und weder Frost noch andre Noth entsteht,
So wird mein Glück in dieser Rose blühen,
So klingt mein süßes Freudenlied:
Ach meine Rose blüht.

Variationen sind in seine Gedichte aufgenommen worden[1]). Auch das „Tagebuch der Ahnfrau[2])“ enthält eine Paraphrase desselben Liedes. Eine ganze Reihe von Volksliedern wird in der originellen zweiten Scene des dritten Aktes erwähnt; da finden wir aus Des Knaben Wunderhorn: „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn“ [3]) und „der Edelmann über die Brücke ritt“. Bei diesem Liede hat Brentano wohl nur die beiden ersten Zeilen der Romanze: „Und als der Schäfer über die Brücke trieb“[4]), vertauscht. Auch Gabriels Lied: „Wär ich der wilde Falke“, entstammt dem Wunderhorn[5]). Die übrigen Liedanfänge finden sich nicht im Wunderhorn, sind aber zum Teil durch andre Stellen zu belegen. Die Verse „Löwen, Tiger, Pantherthier“, die ursprünglich[6]) schließen sollten: „Sind nicht frei vor dem Blei meiner Jägerei“ entstammen einem allgemein bekannten Kinderlied; den Schluß hat Brentano auch im BDGS verwendet[7]). „Es war einmal ein Gärtner, der sang ein traurig Lied“ findet sich bei Böhme unter Nr. 481[8]); die Verse Zingas (S. 118) sind einem bekannten Volks-

Die Rose blüht, und lacht vor andern Rosen
Mit solcher Zier und Herzempfindlichkeit,
Daß auch mein Sinn sich zu der Pflicht erbeut,
Mit keiner Blum im Garten liebzukosen,
Weil alles, was man sonsten sieht,
In dieser Rose blüht.

1) Aloys u. Imelde S. 97, 101, 102, 367, 436, 454, 456, 459.
2) Schr. IV S. 76.
3) K. W. I S. 34.
4) ebda I S. 229.
5) ebda I S. 63.
6) vergl. Lesarten.
7) Schr. V S. 351.
8) Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. u. 19. Jahrh. Leipzig 1896. S. 362. Text v. Miller; eingelegt in „Siegwart, eine Klostergeschichte.“ Leipzig 1776.

Der vollständige Text lautet:

(1) Es war einmal ein Gärtner
Der sang ein traurig Lied.
Er thät in seinem Garten
Der Blumen fleißig warten
Und all sein Fleiß gerieth.

bekannten volkstümlichen Liede von Martin Usteri entnommen.

Damit glaube ich die wichtigsten Quellen und Einflüsse nachgewiesen zu haben, aus denen Brentano geschöpft hat; überschauen wir sie noch einmal, so fällt uns auf, wie wesensverschieden diese Quellen und Einflüsse unter einander sind: neben Shakespeares Riesengestalt das kleine, pedantische Epigonentalent Arnauds; neben der frivolen Mutter d'Alemberts die schlichte Anmut und Reinheit des volkstümlichen Liedes; neben den kriegerischen, gottbegeisterten Camisardenschaaren die ängstlichen, kümmerlich-komischen Handwerker Gryphius' und Weises. Welche Züge mußte das Kind tragen, bei dem sie Pate standen und das unter ihrem Schutze heranwuchs?

Beurteilung des Dramas nach Inhalt und Form. Die heterogensten Züge waren es, die sich in diesem Kunstwerk zusammen finden sollten, und es kann nicht Wunder nehmen, daß trotz aller Bemühung eine Stileinheit nicht erreicht wurde. Der Eindruck, den wir erhalten, läßt sich wiedergeben mit dem Satz: ein Trauerspiel aus Lustspielmotiven zusammengefügt. In einer Komödie würden Scenen wie der seltsame Ringkampf, die Doppelserenade, der Brautempfang trefflich be-

---

(2) Er sang in trübem Muthe
Viel liebe Tage lang.
Von Thränen, die ihm flossen
Ward manche Pflanz begossen
Also der Gärtner sang:

(3) Das Leben ist mir traurig
Und giebt mir keine Freud.
Hier schmacht ich wie die Nelken
Die in der Sonne welken
In bangem Herzeleid.

(4) Ei du mein Gärtnermädchen
Soll ich dich nimmer sehn?
Du mußt in dunkeln Mauern
Den schönen Mai vertrauern?
Mußt ohne mich vergehn?

(5) Es freut mich keine Blume,
Weil du die schönste bist.
Ach, dürft ich deiner warten,
Ich ließe meinen Garten
Sogleich zu dieser Frist.

(6) Seh ich die Blumen sterben,
Wünsch ich den Tod auch mir.
Sie sterben ohne Regen,
So sterb ich deinetwegen,
Ach wär ich doch bei dir!

(7) Du liebes Gärtnermädchen
Mein Leben welket ab;
Darf ich nicht bald dich küssen
Und in die Arme schließen,
So grab ich mir ein Grab.

stehen, lustspielhaft sind die unzähligen Verkleidungen, die Ver- und Erkennungsscenen. Aber die Tragik ist nirgends zwingend, nirgends vom Zufälligen losgelöst, sie steht auch zu der Komik in keiner inneren Verwandschaft. Überall hat man den Eindruck, daß es auch anders kommen könnte, als es kommt; der Dichter schiebt die Figuren, er spricht für sie; sie haben kein eignes Leben. Am frischesten wirken noch die komischen Scenen; der Witz, der in den Empfangsfeierlichkeiten steckt, ist nicht staubig oder altbacken geworden in den hundert Jahren, die er scheintot und unbelacht im Manuscript eingeschlossen lag. Von der Tragik läßt sich dasselbe nicht sagen; sie steht uns in ihrer tränenseligen Weichheit völlig fern, denn sie wird nirgends von scharf umrissenen Persönlichkeiten getragen. Die Charakterisierung ist wohl der schwächste Punkt des Stückes, und gerade die Hauptpersonen leiden unter diesem Mangel am empfindlichsten. Der Held Aloys ist von unsäglicher Energielosigkeit, ohne daß diese Eigenschaft durch tiefere psychologische Züge interessant gemacht würde; er ist einfach unfähig irgend einen Entschluß zu fassen, um seine Lage zu verbessern und sich Imelde zu erkämpfen; seine ganze Rolle ist erschöpft mit den Worten: „Was werd' ich thun? Ich werd Imelden lieben!" (S. 134). Völlig schattenhaft bleibt auch Imelde; ihr schneller und nur sehr schwach motivierter Entschluß, Benavides zu heiraten, läßt sie unsympathisch erscheinen; bald giebt ihr der Dichter starke, leidenschaftliche Züge, bald erscheint sie zimperlich und sentimental. Ihr Sprechstil wechselt dementsprechend in der wunderlichsten Weise: neben pathetisch klangvollen, aus echtem Gefühl quellenden Worten stehen geistreiche Spitzfindigkeiten und preziöse Roccoco-Wendungen, und am Schluß der 24. Scene des 2. Aktes gar eine Plattitüde schlimmster Art: „Ach, ist die Liebe schicklich wohl auf Erden?" (S. 87) — Der alte Comingo, der mit der ganzen Starrköpfigkeit des echten Theatervaters und der Skrupellosigkeit des „Bösewichts" alter Schule ausgestattet ist, trägt keinerlei individuelle Züge; bei genaueren Erwägungen kann man sich auch wohl fragen, ob die Heirat der beiden Liebenden nicht ganz in seinem Interesse gewesen wäre, da eine tiefere Motivie-

rung des Streites als der Wunsch, die Güter Lussans zu besitzen, nur ganz schwach angedeutet wird.

Origineller sind die Figuren, die der Dichter in die zweite Linie gerückt hat, Forcas, Othon, Zinga und Benavides, und es lohnt sich daher wohl, die auch hier blassen Konturen etwas schärfer nachzuzeichnen und dadurch lebendiger zu machen. Die reizvollste Gestalt des Stückes ist Zinga, die Landfahrerin, die in einem abenteuerlichen Wanderleben wohl allerlei Zigeunerkünste und -sprüche und die Gewandheit der Glieder beim Eiertanz gelernt hat; die aber dabei nichts von ihrer amazonenhaften Sprödigkeit und Reinheit verloren hat. Dasselbe Problem, daß Goethe in Wilhelm Meister behandelt, das später Kleist in seiner Penthesilea in ein so anderes Licht rückte, hat auch Brentano gereizt: die elementare Gewalt der Liebe über eine äußerlich herbe, knabenhaft verschlossene Natur; sehnsuchtsvoll und leidenschaftlich verlangend, aber auch bereit zu verzichten und dem Glück des Geliebten mit einer anderen den Weg zu ebnen, umkleidet mit dem Zauber geheimnisvoller Herkunft, liebenswürdig auch noch im Ausdruck der Leidenschaft und des Schmerzes, mit wundem Herzen ein humoristisches Intriguenspiel mitspielend, um das Glück ihrer Nebenbuhlerin zu sichern — so steht sie uns vor Augen, und wir bedauern, daß der Dichter offenbar im vierten und fünften Akt das Interesse für sie etwas verloren hat und ihrer Geschichte den unerwarteten und wenig befriedigenden Schluß der Geschwisterschaft mit Aloys giebt.

Dem Liebreiz ihrer Persönlichkeit erliegen Forcas und Othon, die von dem Dichter als die vollkommensten Gegensätze gezeichnet sind. Forcas ist schwerfällig, derb, ja plump, mit breitem Humor, ungewandt und vertrauenerweckend, grob und ehrlich; ihm gegenüber steht leichtbeweglich, graziös, heiter und schlagfertig der Student Othon; seine artistenhafte Gewandtheit besiegt die ungelenke Kraft des Ringers, seine Verwandlungskünste lassen ihn als einen halben Hexenmeister erscheinen. Ein kleiner frivoler Zug in seinen Späßen verschärft nach den Gegensatz zu der fast ängstlichen Ehrbarkeit der fahrenden Leute. Die

ganze Gestalt steht in dem Drama wie das Scherzo in einer Symphonie.

Weniger geglückt erscheint wieder Benavides. Brentano hat versucht, seine Eifersucht und sein Mißtrauen durch seine Blindheit zu motivieren und seiner Grausamkeit den religiösen Fanatismus unterzuschieben; aber er hat ihn außerdem noch mit einer solchen Fülle von schändlichen Eigenschaften, mit Geiz, Roheit, Verlogenheit und Hochmut ausgestattet, daß er unwahrscheinlich bleibt und darum wenig interessiert; nur die altfränkische steife Galanterie, die er zur Schau trägt, contrastiert ganz wirkungsvoll mit der jäh aufflammenden Leidenschaft Aloys'.

Alle übrigen Gestalten: die beiden Mütter, Gabriel, Jerome, Cavalier sind ganz conventionell gezeichnet. Dadurch müßten ganze Scenenfolgen dürr und ärmlich erscheinen, wenn nicht der Dichter eine außerordentliche Kunst in der Schaffung kühner und origineller Situationen entwickelt hätte. Hierin scheint mir ein Hauptvorzug des Stückes, und, trotz mancher Bizarrerien, eine starke productive Kraft zu liegen; daran mag wohl auch Brentano gedacht haben, wenn er das Werk kurzweg als „sein bestes" bezeichnete.

Die Sprache des Dramas liegt in der Mitte zwischen Vers und Prosa. Brentano folgte hier dem Beispiel Arnims, der diese eigenartige Versprosa in seinem Drama: „Halle und Jerusalem" in die Literatur eingeführt hat. Aber Brentano geht noch einen Schritt weiter: an vielen Stellen liegen auch die Reime in der Prosa fertig vor, und man könnte ganzen Abschnitten ohne weiteres oder doch mit ganz geringen Änderungen auch äußerlich die Form von Versen geben. Obwohl sich, in Anbetracht der zweiten Fassung, wohl annehmen läßt, daß der Dichter beabsichtigte, später die Versformen völlig heraus zu arbeiten, so ist doch in unsrer Ausgabe auch bei den allernaheliegendsten Fällen davon abgesehen worden, Verse zu construieren, wo sie nicht im Manuscript standen, da dazwischen immer wieder ganze Partien in reiner Prosa vorliegen. Die Verse, die dem Dichter vorschwebten, waren teils gereimte oder reimlose fünf-

füßige Jamben, (z. B. S. 176), teils Alexandriner (z. B. S. 90)[1]). Der Fluß der Rede ist außerordentlich breit; dem Dichter hat jede Selbstbeschränkung ferngelegen, er ließ die Feder laufen ohne viel zurückzuschauen, und so wucherte das Stück nach allen Seiten aus und sprengte jede dramatische Form. Die Bilder und Metaphern, die reichlich vorhanden sind, sind zum größten Teil der Natur entnommen; Sterne, Sonne, Mond, Blumen, Vögel, das Meer, das Gebirge, die Wolken, sie werden hauptsächlich zu Vergleichen herangezogen. Häufig hat der Dichter hierbei Anleihen bei sich selbst gemacht; aus der „Gründung Prags" übernahm er das Bild von dem Vogel, der im Traume von seinem Zweig fiel[2]), und die Sage vom Schlangenei[3]). In den Märchen findet sich die Schilderung von der Fahrt der Biene über das Wasser[4]) und die schönen Verse am Schluß: „Einen kenne ich . . ." entnahm er seiner Cantate auf den Tod der Königin Luise[5]). Das einmal aufgegriffene Bild wird von Brentano häufig überspannt, so daß es allen anschaulichen Wert verliert und geschmacklos wird, so z. B. der in echtem Brentano-Stil hochgetriebene Vergleich: „Mein ganzes Herz wird wie ein Fliegenaug" etc.[6]), oder das Bild von der Fahne, die „der Fähnrich sterbend in die Wunde pflanzt"[7]). Wortspiele, als deren Meister sich der Dichter im Ponce de Leon gezeigt hatte, kommen auch in unserm Drama, vor allem in der ersten Hälfte des dritten Aktes, reichlich vor; aber nicht immer sind sie glücklich, und an manchen Stellen muß sich der Gedanke dem Wort unterordnen. Einige altertümliche Wendungen verraten uns Brentanos Vorliebe für ältere Sprache und Literatur; der Ausdruck „bist du der Haare!"[8]) für: „bist du von diesem Schlag",

---

[1]) Dieselbe Versmischung wandte Schlegel urspr. in der Romeo und Julia-Übersetzg. an. Vergl. Bernays II S. 114ff.

[2]) Al. u. Imelde S. 72. Gründung Prags Werke X, 294,5.

[3]) Al. u. Imelde S. 221 Werke X, 101; 399, Anm. 48.

[4]) Al. u. Imelde S. 115, G. Görres: Cl. Brs. Märchen II 35.

[5]) D. K. I Anhang S. 430.

[6]) Al. u. Imelde S. 45.

[7]) Al. u. Imelde S. 218.

[8]) Al. u. Imelde S. 160.

ist uns fremd geworden; doch bietet das Grimmsche Wörterbuch eine ganz Reihe von Belegen dafür; ebenso ist die unpersönliche Construction[1]): „mir liebet“ für „ich liebe“, unserm Sprachgebrauch vorloren gegangen.

Brentano hat sehr ernsthaft daran gedacht, sein Werk auf die Bühne zu bringen. Der erste, skizzenhafte Entwurf trägt neben dem Personenverzeichnis die Namen der Schauspieler der von Iffland geleiteten Bühne, die Brentano für die einzelnen Rollen ausersehen hatte. Iffland sollte den Vater Comingo, Lemm den Aloys, die Eunicke Zinga spielen; außerdem nennt er noch Caßlitz, Rebenstein, Beschort, Matausch, Maurer, Stich und Frl. Maaß für die Rolle der Jmelde; alles Mitglieder des „Nationaltheaters“ zu Berlin. Auch Arnim hielt eine Aufführung für möglich, wie wir oben sahen, wenn er gleich die Mängel des Stückes erkannte und die vorliegende Form nur als einen Entwurf betrachtete[2]). Es wäre aber wohl eine sehr

---

[1]) Hiernach ist S. 214 Z. 3 zu corrigieren; es muß dort heißen:
vor allen liebet mir [der] Greis.
Belege in Grimms Wörterbuch und in K. W. III, 154, Strofe 2, Zeile 11:
„Mir liebt ihr Zucht, ihr jungfräuliche Güte.“

[2]) Arnim an Böhmer: 28. Febr. 1827: . . . das Trauerspiel Comingo [ist] aber zum Theil nur entworfen, zum Theil durch augenblickliche Laune an Späßen und Reden überladen (Cardauns. Die Märchen Br.s. Köln 1895. S. 100f. An denselben (25. Okt. 1828): Liebster Böhmer! Clemens trug mir auf, Ihnen so bald ich sein Archiv hier erreicht, die beiden Bearbeitungen der Geschichte des Grafen Comingo zu senden. Das erfolgt hiebei. Er war mit mir einverstanden, beide Dramen ohne eine dritte Ueberarbeitung von ihm nicht zu veröffentlichen. Vielleicht giebt ihn dies der weltlichen Feder zurück. Viel Ueberflüssiges muß weggestrichen, viel Fehlendes ergänzt werden, insbesondre ist aber die zweite Bearbeitung von manchem Verdruß über den Verlust des ersten Manuscripts entstellt, die ganze Richtung scheint fremd, und ist ein neuer Beweis, daß der Zorn wirklich ein Abgrund sey wie im alten Liede steht, dessen so oft darin erwähnt wird. Uebrigens scheint die zweite Bearbeitung nie weiter gediehen zu sein, als sie sich hier vorfindet. — — — (Br.-Hdschr. aus Pastor Janssen-Böhmers Nachlaß, im Besitz des Frankfurter Hochstifts; gütige Mitteilung durch Herrn Prof. Schüddekopf.)

tiefgreifende Umarbeitung nötig gewesen, um dem Werk ein Publikum zu verschaffen, und der Gedanke, daß auch dieses Drama, wie der Ponce de Leon, seinem Dichter einen Mißerfolg beschert haben würde, ist wohl nicht von der Hand zu weisen.

Die Geschichte des Manuscripts. Die erste Fassung des Dramas hatte Brentano, wie wir sahen, im Herbst und Winter 1811 auf 12 niedergeschrieben und seinen Freunden daraus vorgelesen; schon Ende April aber war das Manuscript nicht mehr in seinen Händen, und er sah sich gezwungen, wenn er das Drama nicht ganz fallen lassen wollte, zu einer zweiten Bearbeitung zu schreiten. Um zu erklären, wie es zuging, daß ihm sein Manuscript gegen seinen Willen vorenthalten wurde, ist es nötig, das ganze eigenartige Verhältnis zwischen Brentano, Varnhagen uud Rahel Levin ans Licht zu ziehen und darzulegen. Es genügt hierzu nicht, sich an die Darstellung zu halten, die Varnhagen in seinem literarischen Portrait Brentanos gibt, denn da sind die Tatsachen stark verschoben; sondern es gilt, aus allen in Betracht kommenden Briefstellen in der Correspondenz zwischen Rahel und Varnhagen und in dem „Buch des Andenkens“ und aus den bisher ungedruckten Briefen Rahels an Brentano das Bild dieser Beziehungen neu zu zeichnen. Vieles und Wichtiges mag Varnhagen vernichtet haben, als er durch die Güte und Gutgläubigkeit Bettinas den Nachlaß A. v. Arnims in die Hand bekam; aber das Vorhandene genügt doch, um Varnhagens eigne Darstellung stark und für ihn wenig vorteilhaft zu korrigieren.

Im September 1808 begegnet uns der Name Brentanos zum ersten Mal in einem Briefe Rahels an Varnhagen [1]). Rahel liest in dieser Zeit den Godwi (12. Sept. 1808) und die Spanischen Novellen von Sophie Brentano (Nov. 1808), bei deren Besprechung sie den Witz Brentanos characterisiert: „der sich selbst wie auf einem Stuhle wiegt und zu faul aufzustehen ist“ [2]). Im April 1809 liest sie des Knaben Wunderhorn, für das sie aber keinerlei Verständnis aufbringen kann, so daß sie es am 22. April 1809 geradezu „eine Impertinenz von Achim

[1]) V. R. Bd. I S. 28/29.
[2]) V. R. Bd. I S. 95, S. 115.

und Brentano" nennt[1]). Im Sommer 1811 trafen nun Brentano und Varnhagen in Teplitz zusammen und hier kam es zu heftigen Differenzen, in die auch Rahel hineingezogen wurde. Über die Art der Conflicte sind wir unterrichtet durch einen schriftlichen Zusatz Varnhagens in seinem Handexemplar des „Buches des Andenkens", das er in einer erweiterten Auflage erscheinen lassen wollte[2]). Wir lesen hier zu einem Briefe Rahels an Alexander von der Marwitz vom 8. Dezember 1812 die Erweiterung: „Ich (Rahel) sagte ihr (Frau Schleiermacher), wie schonend, wie nie Faits nennend ich verführe, wie unheimlich grob sie (Bettina und Clemens) mit Vermuthungen umgingen; daß das erste Wort, was Clemens in Töplitz zu Varnhagen sagt, das ist: daß seine Schwester Bettine sich über die garstige, zudringliche Jüdin beklagt; und das schon dies ihm Schläge zuzog — im Gemüth —, daß sie mir äußerst zuwider sind, und ich Varnhagen geschrieben hätte, wenn ein solcher Strafe verdient, möchte ich nie der Henker sein; und einen schlagen, von dem man wisse, er wehre sich nicht, sei wie eine Frau schlagen." — Brentano hatte also der Abneigung gegen die Juden, die die „deutsche Tischgesellschaft" in hohem Maße hegte, einen sehr unzeitigen, persönlich gerichteten Ausdruck verliehen, und Rahel hatte wohl alles Recht, noch lange Zeit mit Abscheu an die sich daran schließende Scene zwischen den beiden Männern zu denken: „was ich [in Teplitz] sonst für namenlosen, unsäglichen, beinah die ganze Zeit vergiftenden Ärger und Verdruß gehabt habe, weißt du", schreibt sie am 12. November 1811 an Varnhagen[3]), und am 30. Januar 1812 ist der Eindruck noch derselbe: „Teplitz steht mir zu sehr vor der Seele mit seinen unsinnigen Scenen"[4]). Trotz diesen Vorgängen, die einem großen Kreis von Menschen bekannt waren[5]), beginnt Varnhagen im

---

1) V. R. B. I S. 331 f.
2) Auf d. Kgl. Bibliothek (Hdschr. Abteilg.) zu Berlin.
3) V. R. Bd. II S. 176.
4) ebda Bd. II S. 234.
5) ebda Bd. II S. 179.

Herbst desselben Jahres in Prag einen anscheinend unbefangenen Verkehr mit Brentano, über den er an Rahel am 24. Oktober berichtet[1]. Clemens besuchte ihn fast täglich, las ihm die Romanzen vom Rosenkranz und Bruchstücke aus einem Roman „Das tote Meer" vor, und erzählte Varnhagen vertrauensvoll seine Lebensgeschichte, so daß dieser, ganz beeindruckt von den schmerzlichen Erlebnissen des Dichters, schreibt: „Das Unglück hat ihn geweiht, und er müßte es entsetzlich arg machen, wenn ich ihm etwas thun sollte" [2]. Über einen so freundschaftlichen Verkehr ist Rahel nicht wenig erstaunt und giebt diesem Erstaunen auch deutlichen Ausdruck in einem Brief vom 12. November 1811: „Ich bitte dich um Gottes Willen, wie soll ich es verstehen und wie nehmen, sag Du es mir, daß Clemens Brentano alle Tage bei Dir ist? Hast Du vergessen, was Du von ihm erzählt hast" [3]? Dabei klingt aber doch durch, daß sie für Brentanos Eigenart Interesse und Verständnis hat, ja, sie fühlt sogar eine „Familienähnlichkeit" mit ihm, eine Bemerkung die sie in einem späteren Brief an Varnhagen (11. Januar 1812) wiederholt[4]. Die Bedenken Rahels über seinen Verkehr mit Brentano machten Varnhagen nun doch stutzig; einerseits versichert er zwar, daß keiner der Freunde, die von dem Teplitzer Vorgang wissen, ihm seinen Umgang verübele, andrerseits versucht er aber, den Verkehr einzuschränken, zumal da Brentanos Bruder soeben ein unrühmliches Rencontre mit einem Offizier gehabt habe, was „auch auf Clemens einige Unthulichkeit des Umgangs, wenigstens für Offiziere," werfe[5]. Auch verspricht Varnhagen, Brentano keine Briefe Rahels vorzulesen. (8. Dez. 1811 [6]). Die nächsten Wochen bieten nun ein unerfreuliches Bild; Brentano, der sich dem Verkehr mit Varnhagen mit wachsender Unbefangenheit hingiebt, und Varnhagen,

---

1) V. R. Bd. II S. 170.
2) ebda Bd. II S. 170.
3) ebda Bd. II S. 179.
4) ebda Bd. II S. 215.
5) ebda Bd. II S. 187.
6) ebda Bd. II S. 187.

der nur auf ein Zurückgreifen Brentanos auf den Teplitzer Streit wartet, um ihn dann die ganze Schärfe seines Zorns und seiner Rache fühlen zu lassen. „Die Teplitzer Geschichte braucht nur zur Sprache zu kommen zwischen ihm und mir, und es soll ihm nicht vergönnt sein, nur zu mucken“, schreibt Varnhagen am 8. Dezember 1811 [1]) und ganz ähnlich am 6. Jan. 1812 [2]), und am 20. Januar 1812: „Darum bin ich auch minder mitleidig über das Schicksal, das seiner harrt, wenn unser Teplitzer Sehen zur Sprache kommt. Warum war er auch damals so dumm“ [3])! In diesen Wochen teilte Brentano Varnhagen seine Arbeit, das Trauerspiel Aloys und Imelde, mit; Varnhagen schreibt darüber am 6. Januar 1812: „[Brentano] schreibt ein Trauerspiel, der Stoff ist derselbe, den Mad. Tencin in dem Cominge zur Erzählung ausgebildet hat, er nahm ihn aber anderswo her und verlegt die Zeit zu Ende des Camisardenkrieges. An Leben wird es sehr reich sein, die Ausführung ist bisweilen shakespeare'sch, aber im ganzen sehr übereintönend mit dem Ponce de Leon und den lustigen Musikanten, und Clemens ist überall darin mit seinen eigensten Launen. Seine Dichtung kömmt mir vor wie Wasserkraft, es ist alles darin aufgelöst und kann alles daraus entstehen, es spiegelt den Himmel und läßt den tiefen Grund sehen; wohin man faßt, ist alles weich, nachgiebig in angenehmen Wogen, und das ganze wirkt doch mit unwiderstehlicher Gewalt. Die Weiber sind besonders merkwürdig, zart, dunkel und heiter, wie ein italiänischer Rembrandt sie malen würde“ [4]). Auf dieses Urteil antwortet Rahel am 11. Januar: „Du schreibst gut über seine Art zu schreiben, ich aber wünsche nun schon von ihm eine strengere Manier; du weißt, ich will die Schriftsteller schreitend und immer mehr Herr ihrer eigenen Manier“ [5]). — Aber der Friede und die Anerkennung, die aus Varnhagens Worten gesprochen hatten, waren nicht von Dauer

[1]) V. R. Bd. II S. 187.
[2]) ebda Bd. II S. 213.
[3]) ebda Bd. II S. 226.
[4]) ebda Bd. II S. 213.
[5]) ebda Bd. II S. 216.

Schon im Januar kam es zu einer neuen Spannung, die sich jedoch bald wieder löst, und bei der Rahel wieder Gelegenheit nimmt, ihrer Sympathie und ihrem Verständnis für Brentano Ausdruck zu geben: „Ich habe zuletzt Clemens Brentanos Brief gelesen, also fange ich von ihm an. Der Brief gefällt mir sehr und ich habe mich in ihm nicht geirrt. O! hätte ich doch ewig meinen wahren Blick über Menschen befolgt, ewig dem Ausspruch gefolgt, der mit so unumstößlicher Wahrheit mitten in meiner Seele über jeden mir Vorkommenden zu mir herauftönen will. Ich finde eine unaussprechliche Milde und Biegsamkeit in diesem Briefe: und ich muß dir wieder sagen eine außerordentliche Ähnlichkeit mit mir darin. Auffallend, und sehr unvermuthet war mir gleich die Handschrift; nie hätte ich sie von ihm so erwartet. Ganz wie von einer Frau, ich kenne tausend solche. Mich interessiert sein Gemüthe so, und mich dünkt ich kenne es so sehr, daß ich für mein Leben gerne wissen möchte, womit du ihn so gekränkt hast. Auch sehr meine Art mich auszudrücken, diese Stelle. Wenn ich ihm doch die heilende Entschuldigung unter deiner Gestalt hätte machen können! Ich hätte ihm unendlich geschmeichelt, seinem Herzen; ich hätte es verstanden, wie man es machen muß“ [1]). Trotz aller Mahnungen aber, die Rahel an Varnhagen richtete, kam es nach kurzer Zeit zu einem erneuten Conflict durch einen taktlosen Brief, den Brentano an Rahel richtete, und den er vor dem Absenden Varnhagen selbst vorlas. Varnhagen, der unbegreiflicherweise auf das Zurückbehalten oder Abschicken desselben keinen Einfluß haben wollte [2]), hatte zwar ein äußerst unbehagliches und mißbilligendes Gefühl bei dieser Vorlesung, aber die ganze Schwere der Beleidigung wird ihm erst klar, als er sieht, daß die sonst so ruhige und beherrschte Rahel durch diesen Brief völlig außer sich gerät und sich tief verletzt fühlt. Was Brentano alles geschrieben hat, wissen wir nicht, da der Brief nicht erhalten ist; nur einzelne Punkte gehen aus der Correspondenz

---

[1]) V. R. Bd. II S. 215f.

[2]) ebda Bd. II S. 228.

zwischen Rahel und Varnhagen hervor, die auf den Ton des Schreibens schließen lassen: „Er verklagt uns des Geistreichthums in unseren Mitteilungen“ (24. Jan. 1812) [1]) — „Er spricht mir ja mit einem wüthenden Wünschen von meinem Tod, als wär' ich eine böse alte Kaiserin, die ein Serail von jungen Schönheiten hätte todtmartern lassen, worunter ihm eine Geliebte war. — Und sag mir um Gotteswillen, wo nimmt er das her, daß ich so sehr ambitioniere, unglücklich sein zu wollen? Hunger wünscht er mir auch sous cape. Ich habe mich sehr geärgert — nachher die Ursach — aber zweimal mußt ich doch lachen, als er sagte, „„ich sei sitzen geblieben““, und „„ich sei nicht schön““, damit meint er häßlich“. (1. Februar 1812) [2]). Rahel fühlte neben der Beleidigung auch schwer die Enttäuschung: „Ich schwöre dir, daß ich nicht gewußt habe, daß es solche Bosheit außer den schlechten Büchern, worin ich sie immer falsch fand, giebt“ (1. Febr. 1812) [3]). Und neben diesen Empfindungen steht die Empörung über Varnhagen, daß er den Brief nicht zurückgehalten habe: „Du mußt aber komplet die Besinnung verloren haben, daß du ihn diesen Brief abschicken ließest! So pronierst du mich! und so läßt du mich beleidigen, wenn einige Hiebe mich schützen können [4])?“ Diese letzten Worte trafen Varnhagen tief, und während Rahel schon nach wenigen Stunden ruhiger denkt über den Brief, der sie gerade im Augenblicke einer schweren körperlichen Depression erreicht hatte, gerät Varnhagen in eine wachsende Empörung über diese neue Beleidigung, und sinnt auf Rache. „Er hat verspielt und soll bezahlen mit allen Pfändern, die er eingesetzt hat! Du fühlst dich beleidigt, und damit hört alles auf!“ (10. Febr.; 24. Febr. 1812) [5]). Umsonst ist die Mahnung Rahels, die aus einer Mischung von Mitleid und Verachtung hervorgeht und immer wiederkehrt: „Bei deiner Ehre, du thust Clemens

---

[1]) V. R. Bd. II S. 229.
[2]) ebda Bd. II S. 236.
[3]) ebda Bd. II S. 236.
[4]) ebda Bd. II S. 237.
[5]) ebda Bd. II S. 248. 256.

nichts, bis ich es schreibe“ [1]). Bis zum April verkehrt Varnhagen weiter äußerlich freundschaftlich mit Brentano, während er nur auf eine Gelegenheit zur Rache lauert: „Die Züchtigung säumt noch, aber sie ist um nichts weniger sicher, ja sogar gesichert“ (27. März) [2]). Varnhagen spricht auch mit seinen Bekannten, vor allem mit Nostitz [3]), über seine Absicht, und wird von diesen noch gehetzt. Brentano ahnt von alledem nichts, sondern läßt Varnhagen nach wie vor teilnehmen an dem Fortgang seiner literarischen Arbeiten. „Jetzt schreibt er ein Schauspiel aus der böhmischen Sage Libussa, und sieht seit mehreren Tagen ganz krank und elend aus aus Verzweiflung, daß Nostitz und ich ihm gesagt, der erste Aufzug gefiele uns nicht; besonders von mir konnte ers nicht begreifen, auf meinen Beifall hatte er gerechnet, er versprach alle Abänderungen, Umarbeitungen, aber wir riethen ihm, es aufzugeben, und da gerieth er in die entsetzlichste, lächerlichste Krümmung, meine Billigung war ihm fast Bedürfniß, Sonnenwärme und Regen zu seiner Arbeit geworden“ (27. März 1812) [4]). Endlich, Ende April, kommt das Gewitter zur Entladung; eine Gelegenheit dazu zu finden, konnte bei dem beständig sich exponierenden Charakter Brentanos nicht schwer werden. Aber erst vier Wochen später schreibt Varnhagen über diesen Zusammenstoß an Rahel, ein Zeichen, daß der sonst so Mitteilsame offenbar kein ganz reines Gewissen in dieser Angelegenheit hatte: „Nun noch zwei Worte über Brentano. Ich habe ihm vor vier Wochen zwei gewaltige Ohrfeigen beigebracht. „„Sie werden gewiß mein bester Freund““, rief er mit geschwollenem Gesicht und wollte mich umarmen, „„mein Freund Görres hat mir grade so wie Sie ins Gesicht geschlagen.““ Er betrug sich elendiglich, die Ohrfeigen hätte er aber nicht geachtet, wenn ich ihm nicht zugleich sein hand-

---

[1]) V. R. Bd. II S. 253, S. 260, S. 275 f.

[2]) ebda Bd. II S. 273.

[3]) Karl, Graf Nostitz (1781—1838) früherer Adjutant des Prinzen Louis Ferdinand, war z. Zeit von Brentanos Aufenthalt in Prag dort Major der Schwarzenbergschen Ulanen.

[4]) V. R. Bd. II S. 273.

schriftliches Trauerspiel Aloys und Imelde konfisciert und als Pfand seiner guten Aufführung zurückbehalten hätte, darüber brach er in den lächerlichsten Jammer aus. Nach einem Jahre kriegt ers wieder, und er fürchtet nur, so gesteht er mir, daß ich in der Zeit todtgeschossen werden könnte. Seine Niederträchtigkeit sah er ein und weinte. Er ahndet nicht, daß du auf ihn erzürnt warst, es ist lediglich meine Sache. Da ich ihm rieth, er möchte Prag verlassen, so ist er schleunigst abgereist, damit ihn nicht noch Andere prügeln, die solchen Vorsatz geäußert haben. Alle Welt in Wien und Prag ruft Beifall über die Züchtigung" (22. Mai 1812)[1]).

Wir ersehen aus dieser Schilderung deutlich, daß es sich bei Varnhagen keineswegs um eine Tat des Affekts handelte, sondern um einen von langer Hand vorbereiteten, heimtückischen Überfall. Was Rahel dazu sagte, wissen wir nicht. „Von der Sache von Clemens mündlich; es ist mir schrecklich leid"[2]), das ist alles, was der Briefwechsel darüber enthält. Bis zum 10. Juli 1813 ist zwischen Rahel und Varnhagen in ihrer Correspondenz nicht mehr davon die Rede. Da trifft Rahel Clemens in Prag, „an den meine Seele nicht dachte, weil er ein abgemachter, nur grober Mensch für mich war"[3]). Und aus der flüchtigen Begegnung erwächst ein Verkehr eigentümlichster Art, in den wir Einblick gewinnen durch die Briefe, die hin und her gehen. Die von Brentanos Hand hat Varnhagen in seinem „literarischen Portrait" veröffentlicht; Rahels Briefe behielt er zurück. Sie verrieten eine so starke Anteilnahme an dem Seelenleben des Dichters, einen so lebhaften Wunsch, auch von ihm verstanden und gewürdigt zu werden, wie ihn wohl Varnhagen nicht gern Wort haben wollte, weil das seiner Darstellung, Brentano habe sich gegen Rahels Willen an sie herangedrängt, nicht entsprach. Eigentümlich schillernd ist das Bild, welches diese Correspondenz entrollt: beiden Schreibern gemeinsam ist die dialektische Schärfe und die spielende

[1]) V. R. Bd. II S. 286 f.
[2]) ebda Bd. II S. 289.
[3]) ebda Bd. III S. 126.

Kunst der Pointierung; beiden gemeinsam die tiefe Sehnsucht nach einem ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht, das Streben, richtig verstanden zu werden im Kern ihres Wesens. Aber in dieser Verwandtschaft, dieser „Familienähnlichkeit“, welche Unterschiede! Rahel sucht sich Verständnis zu erwerben, indem sie immer wieder Formeln für ihr eignes Wesen aufstellt. Fortwährend treibt sie eine doppelte Buchführung des Habens und Sollens: wie bin ich? wie habe ich mich selbst erzogen? was habe ich mir erworben? wie wirke ich auf andere? Und auf der andern Seite: was sind mir meine Freunde dafür schuldig? wie weit sind sie bereit, diese Schulden zu bezahlen? Auch Brentano will Selbstbekenntnisse geben; aber er findet dafür nie glatte Formeln; stoßweise, fetzenhaft, oft taktlos, oft naiv-eitel kommt das zum Ausdruck, was er über sich zu sagen weiß. Rahel setzte unter ihr Bild den Vers des Angelus Silesius:

„Die Einfalt schätz ich hoch, der Gott hat Witz beschert,
Die aber den nicht hat, ist nicht des Namens wert“.

Sie zeigt damit, daß ihre Liebe zur Einfalt eine verstandesmäßige, aus der Reflexion geborene ist. Brentanos ganzes Streben aber geht auf Unmittelbarkeit des Erlebens und Empfindens; diese will er zum Ausdruck bringen, auch wenn er der Umwelt dadurch beleidigend oder lächerlich erscheint. Rahel versteht und übt mit der doppelten Feinfühligkeit ihres Geschlechtes und ihrer Rasse die Kunst des Differenzierens; Feinheit und Takt im Umgang sind ihr Lebensbedingung, Zank und Scenen ein Greuel; in Brentanos Leben reiht sich zeitweise Scene an Scene! — So nimmt es nicht Wunder, daß das Trennende doch nach kurzer Zeit das Gemeinsame in beiden Persönlichkeiten überwog. Nachdem zwischen ihnen mündlich und schriftlich alle bisherigen Beziehungen, auch die Prager Affaire, verhandelt worden sind, wobei beide, wie wir hören, kein Blatt vor den Mund genommen haben [1]), nachdem auch Brentano ihr „Scenen aus dem Buch, daß du [Varnhagen] ihm nahmst“ [2]) vorgelesen hat (also aus dem zweiten Entwurf der

[1]) V. R. Bd. III S. 126 ff.
[2]) ebda Bd. III S. 126 ff.

Dichtung), brechen die Briefe ab. Beiden bleibt an die Correspondenz keine freundliche Erinnerung, jeder sieht das Bild des andern in unerfreulichem Lichte. Rahel schreibt an Varnhagen am 21. Mai 1814: „Unsere Correspondenz, die kurze nach Wien, war so, daß ich ihm dahin schrieb, ich würde ihm nicht mehr schreiben. Er behauptet, ich mißverstehe ihn. Nun grüßt er mich nur ernst“ [1]). Ausführlicher hatte sie sich in einem Brief an ihre Schwägerin, Ernestine Robert, vom 15. Januar 1814 geäußert: „Brentano hat mich ungefähr vor 6 Wochen durch jemand, dem er hier schrieb, grüßen lassen, sonst weiß ich nichts von ihm. Ich habe ihm den Handel aufgesagt und muß — da ich ihm von Natur gut war, leider! — sehen, daß wenigstens ich nicht mit ihm leben kann. Eine gewisse sittliche Sicherheit brauche ich, so vagabund sich auch mein Geist zu betragen, das heißt zu sehen vermag, und gesellige Artigkeit, die mit einemmale bei ihm ganz ausgehen kann. Beurtheilen Sie, ob ich sonst Prätensionen habe, die man nicht dulden kann! ich habe die Serie seiner Briefe und will sie Ihnen einmal zeigen, ob sie so aufeinander folgen konnten?!! Er konstituiert mich z. B. als seine erste Freundin, und in einem Briefe drauf spricht er mir jede menschliche Eigenschaft ab und radotirt — so — daß ich vielleicht nur fünfmal in meinem Leben so gelacht habe als über diesen Brief. Nichtsdestoweniger war ich sehr empört. Jetzt ist er mir ganz gleichgültig“ [2]). Welches Bild Clemens von Rahels Wesen mitnahm, werden wir später sehen.

Brentano verschwindet von nun an aus Rahels Gesichtskreis. Ihr letztes Verdienst um ihn ist es, daß er durch ihre Vermittlung sein Manuscript wieder erhielt. Am 9. September 1814 schreibt Rahel aus Berlin an Varnhagen: „Brentano — sagt mir Tieck — ist schon bei Arnim und wird hier erwartet. Woltmann hat sein Stück und Unzelmann in Prag einen Brief an ihn, der ihm dies und weiter nichts anzeigt, mit dem Auftrag, diesen Brief Clemens

---

[1]) V. R. Bd. III S. 357/58.

[2]) Buch des Andenkens Bd. II S. 164f.

zu schicken" [1]). Brentano war ihr für diesen Freundschaftsdienst herzlich dankbar: „Ihr herzlicher Antheil an der Geschichte meines Manuscripts zeugt mir von neuem für eine Herzensgüte in Ihnen, die ich nie verkannt habe und die mir von jeher theurer war als aller sogenannter Geist, der doch vielleicht dummer über einem Ameisen-Haufen steht als die Birke, die sie untergraben. Recht innig danke ich, liebe Robert, für Ihre Billigkeit, und sein Sie versichert, ich weiß nur das Beste von Ihnen; vieles aber verstehe ich nicht" [2]).

In den nächsten Jahren kehrt Brentanos Name nur noch selten in den Briefen Rahels und Varnhagens wieder; aber wenn er genannt wird, so kann Varnhagen nie umhin, eine boshafte Bemerkung oder ein bischen Klatsch daran zu heften (4. Mai 1814, 24. Juni 1815, 8. November 1817) [3]). Rahel dagegen sah mit wehmütiger Bitterkeit auf die weiteren Lebensschicksale Brentanos: „Sie sollen kein Brentano werden, ich leid es nicht!" ist ihr Warnungsruf an den jungen Heinrich Heine [4]).

Erst viele Jahre später, im März 1829, sah Varnhagen den Dichter, der inzwischen ein so völlig anderer geworden war, in Coblenz wieder. Clemens fühlte keinen Zorn mehr gegen den einstigen Freund, denn die Kraft seines inneren Lebens war jetzt konzentriert auf Fragen und Aufgaben, die von den früheren weit ablagen. Wohl sprühte noch hin und wieder in seinen Worten etwas von dem Feuerwerk, an dem sich seine Umgebung einst ergötzt oder verbrannt hatte; aber der Abschied von Varnhagen war doch ein friedlich ausklingender [5]). Rahel aber erwartete noch bis zuletzt eine Weiterentwicklung von Brentano; am 24. März 1829 schreibt sie an Varnhagen: „Wir versuchen Alle, und oft, faul zu sein; aber wir müssen es nicht bleiben:

---

[1]) V. R. Bd. IV S. 55.

[2]) Varnhagen: Biographische Portraits S. 116.

[3]) V. R. Bd. III S. 343, Bd. IV S. 149, Bd. V S. 288.

[4]) V. R. VI. S. 48; Bd. IV S. 304.

[5]) ebda Bd. VI S. 385 f.

Clemens ruht sich wieder zu sehr beim Katholizismus aus; vorwärts, armer Clemens! je eher, je lieber"[1]).

---

2. Abschnitt.

Die zweite Fassung des Dramas.

Die Entstehung und das Verhältnis zu den Quellen. Varnhagen machte aus der Scene, die er mit Brentano gehabt hatte, kein Hehl; er erwähnt sie schriftlich und mündlich wiederholt. So teilt er Uhland mit: „Brentano'n habe ich ein paar Ohrfeigen gegeben und ein Trauerspiel genommen, daß ich ein Jahr lang zum Pfande seiner guten Aufführung behalte; mir that es leid um den wirklich geistreichen und seelenerregten Menschen, allein sein freches Wesen gedieh bis zu schändlichem Frevel, und er verdiente die Züchtigung" [2]). Auch Brentano sprach offen von seinem Erlebnis, und bald waren alle seine Freunde über das Unrecht, das Varnhagen ihm zugefügt hatte, unterrichtet. Aber das alles fürchtete Varnhagen wenig; seine große Sorge war, Brentano werde den Streit literarisch verwerten und ihm dadurch für alle Zeiten ein unrühmliches Denkmal setzen [3]). Diese Befürchtung war durchaus begründet.

Unmittelbar nach der Entwendung des Werks, also im Frühling 1812, machte sich Brentano daran, den Stoff noch einmal zu gestalten, und im Sommer las er aus diesem zweiten Entwurf in Teplitz seinen Freunden vor. Es entstanden davon zwei Akte und ein kurzer Anfang des 3. Aktes.

---

[1]) V. R. Bd. VI S. 391.
[2]) Uhlands Briefwechsel, S. 307 f.
[3]) Biographische Portraits S. 76.

Das Verhältnis zu den Quellen ließ Brentano unverändert; die Novelle der Madame de Tencin giebt nach wie vor das Hauptmaterial; wie er sich zu dem Drama Arnauds verhalten wollte, läßt sich aus den beiden ersten Akten nicht ersehen. Dagegen hat er offenbar die camisardische Literatur, die ihm zur Verfügung stand, noch einmal durchgesehen, seine Kenntnisse nach dieser Richtung erweitert und eine Reihe von Details aufgenommen, die in der ersten Fassung fehlten. Die Datierung der Geburt des Forcas in das Jahr 1689 läßt sich wohl vereinigen mit der Angabe, daß das Stück 12 Jahre nach dem Friedensschluß spielen solle. Auch die Gefangennahme des Abtes Chaila (S. 354) ist getreu nach den Quellen erzählt und richtig datiert; sie ist mit der Handlung des Dramas dadurch in Verbindung gebracht, daß die Mutter des Forcas zur Schwester jenes Perrier gemacht wird, der, um seine Braut zu retten, das Haus des Abtes angreift [1]. Auch die Schicksale Cavaliers bis zu seiner Übersiedlung nach England entsprechen den geschichtlichen Tatsachen (S. 344) [2]; die Namen Roland, Montrevel, de la Brune, Villars sind richtig verwendet; die „belle Alaise“, die Geliebte Montrevels (S. 300), ist ebenfalls eine historische Persönlichkeit [3]. Das betrügerische Verfahren gegen die Camisarden, das Comingo zur Last gelegt wird (S. 342/43), beruht auf der Darstellung in Schulz' Geschichte der Camisarden [4]. Eigentümlich ist die genaue Darlegung der Vorgeschichte des Streites (S. 413) mit der Angabe, daß ein Lussan in Allendorf in Hessen als Pfarrer gestorben sei und auf dem dortigen Kirchhof begraben liege. Diese Angaben klingen so bestimmt, daß man geneigt ist, zu glauben, irgend eine Reminiszenz oder eine Überlieferung müsse zu Grunde liegen; doch haben Nachforschungen in den Kirchenbüchern von Allendorf an der Werra, Allendorf an der Lahn, Allendorf an der Lunda, Allendorf in Kurhessen und Allendorf bei Treysa zu keinem Resultat geführt.

---

[1]) Schulz, Gesch. d. Camisarden I S. 10ff, S. 33.
[2]) ebda II S. 188.
[3]) ebda II S. 92.
[4]) ebda I S. 21ff, II S. 7ff.

In der Nähe von Allendorf bei Treysa haben sich allerdings eine Reihe hugenottischer Familien im Anfang des 17. Jahrhunderts angesiedelt.

Beziehungen zu Shakespeare und zu des Knaben Wunderhorn. Die Beziehungen zu Shakespeare, im besonderen zu Romeo und Julia, sollten, so weit sich dies aus den beiden ersten Akten erkennen läßt, in der 2. Fassung beibehalten werden. Wieder finden wir die Frage Julias: „Was ist eine Name“ (S. 436)? Die ganze Scene unter Imeldens Fenster erinnert mit ihren halb spielenden, halb leidenschaftlichen Worten an die ersten Begegnungen Romeos mit Julia. An Julias Monolog in Erwartung Romeos[1]) klingen die Worte Imeldes an: „O liebe Nacht, wo nur die Herzen sehn“ etc. (S. 455).

Außerordentlich stark ist wieder das volkstümliche Lied herangezogen worden. Die Sammlung „Anmuthiger Blumenkranz“ erregte auch weiterhin Brentanos Interesse; noch im Jahre 1815 schreibt er an Ringseis: „Von Erbauungsbüchern, in denen ich manchmal lese, hat mich bis jetzt Nichts recht innig gerührt und ganz befriedigt als Kempis und einige geistliche Lieder aus dem anmuthigen Blumenkranz aus dem Garten der Gemeinde Gottes“[2]). Das Leitmotiv, das dieser Sammlung entnommen war, wird beibehalten, und außerdem wird noch ein anderes von diesen Liedern benutzt in Lussans Versen: „O nur zu lang bin ich von dir gewichen“ (S. 304)[3]). Das

---

[1]) Romeo und Julia III, 2

[2]) Schr. VIII S. 177.

[3]) Das Lied lautet in der Originalfassung:

„180 Mel.: O Durchbrecher aller Bande“.

FAhre fort mit liebes-schlägen / Süsser JESU / liebster hort! / laß sich trübsals-winde regen / und bring mich hiedurch an port; da / mein Herr! hier ist mein rücke; schlag nur zu / ich habs verschuldt! creutz und noth sind liebes-stricke / zeichen deiner grossen huld.

2) Ich bin lang von dir gewichen; lang war mir das eitle lieb: doch du bist mir nach-geschlichen / weil dich deine liebe trieb; liebe / die dir händ und füsse an das creutzes-holtz gespiesst; liebe / die so honigsüsse Auf die armen sünder fließt.

Rosenlied mit seiner „lieblichen Liebesergebenheit“, wie Goethe es charakterisierte, durchklingt auch die zweite Fassung. Das Lied von Amor am Feuer wird von drei auf sieben Strophen

---

3) Ach so dencke nicht / wie lange Ich dich / bräut'gam! nicht erkannt; wie ich mich zur alten schlange Offt mit hertz und sinn gewandt: sondern denck an deine wunden / die dein heilig fleisch durchritzt; denck an deine trauerstunden / da du blut für mich geschwitzt!

4) Fege durch die creutzesruthe Alles aus dem hertzen aus! wasch es denn mit deinem blute / und mach es zu deinem hauß! ach eröffne selbst die thüre! wältz den sünden-stein darvon! gib! daß ich dich drinnen spüre / du geliebter Gottes-Sohn!

5) Wenn du es nun eingenommen / so laß gar nichts mehr hinein! denn ich hab mir vorgenommen / dein hinfort allein zu seyn. Ich will selbst mich nicht mehr kennen / Nicht die welt / nicht fleisches-lust: augen-lust / stoltz / sündlich brennen / Sey mir niemals mehr bewußt!

6) Dann will ich in deinen armen Unterm creutz gantz sanffte ruhn! Doch vertrag auch mit erbarmen / wenn mein lassen oder thun Noch mit Schwachheit sehr beflekket / die dir nicht verborgen ist: tilg das böß / so in mir stecket / Weil du mein erlöser bist.

7) Nun du sollt mein in dem leben / und im tod auch meine seyn: dir mit leib und Seel ergeben Geh ich in mich selbst hinein: dich such ich in meinem hertzen / biß du dich mir offenbarst: schenke mir des glaubens kertzen / wie du vormals gnädig warst!

8) Hör / ach hör mein sehnlich flehen! ach wie lang verbirgst du dich? hilff mir kämpfen / widerstehen! meine krafft verlieret sich. Aber du bist in den schwachen Mächtig / wenn ihr hertz betrübt; drum magst du es mit mir machen / Jesu! wie es dir beliebt.

Brentano druckt in „des Knaben Wunderhorn“ die 3 ersten Strophen ab (III 211.); die erste Strophe enthält folgende Varianten:

Z. 3 Trübsalsstürme (winde)
„ 5 Rücken (rücke)
„ 7 An das Kreuz mit Liebesstricken
„ 8 Zieht mich deine große Huld.

Der Dichter des Liedes ist Amadeus Creuzberg (gest. 1742), Pseudonym für: Philipp Balthasar Sinold genannt von Schütz. Fischers Kirchenlieder-Lexikon S. 191.

erweitert. Neu ist die Benützung des Liedes vom Tod-Austreiben [1]), ein Vorgang, der der slavischen Überlieferung entnommen ist und auch in der „Gründung Prags" eine Rolle spielt [2]). Die Verse, mit denen Benavides geneckt wird, entstammen ebenfalls dem „Wunderhorn"; sie sind aus der „Narrenmeß" des Abraham a Santa Clara geschöpft [3]). Nicht aus dem Wunderhorn, aber

[1]) Die Verse lauten in des Knaben Wunderhorn I, S. 161:

So treiben wir den Winter aus,
Durch unsre Stadt zum Thor hinaus,
Mit sein Betrug und Listen,
Den rechten Antichristen.

Wir stürzen ihn von Berg und Thal,
Damit er sich zu Tode fall
Und uns nicht mehr betrüge
Durch seine späten Züge.

Und nun der Tod das Feld geräumt,
So weit und breit der Sommer träumt;
Er träumet in dem Maien
Von Blümlein mancherleien.

Die Blume sproßt aus göttlich Wort
Und deutet auf viel schönern Ort;
Wer ists, der das gelehret?
Gott ists, der hats bescheret.

Das Lied trägt den Vermerk: Mündlich. Birlinger-Crecelius geben als Quelle an: „Gespräch über den Gregorianischen Kalender von 1584", und fügen eine weitere Strophe hinzu. Doch zeigt die von ihnen abgedruckte Fassung starke Varianten gegen die Arnim-Brentanosche. vergl. dazu: Bode, die Quellen des Wunderhorn 1910.

[2]) Werke X, S. 327 f.

[3]) Wien 1751; III, S. 89 anonymer Verfasser J. N., ein Fortsetzer Abrahams a. Santa Clara; Brentano druckt das Lied in „des Knaben Wunderhorn" I, 29 mit folgenden Varianten:

Strophe 1	Z.	1	sind	Orig:	seynd
	„	2	Plätzen	„	Plätze
	„	4	unsrer	„	unserer
„ 2	„	4	Erfroren	„	erfrohrner
„ 5	„	2	andre	„	ander
„ 7	„	1	Wir pflegen auch so lang	Orig:	Und so lang pflegen wir
	„	2	An	Orig:	in
	„	3	schön	„	schöns

aus volkstümlicher Überlieferung stammt der Vers S. 337; Brentano hat ihn in etwas anderer Form im BOGS zitiert [1]); ebenso ist der Blutsegen S. 322 wohl aus Überlieferung genommen. Der wunderliche Achtzeiler „Der Commandante von Athen etc." (S. 448) ist dagegen wohl eine freie Erfindung Brentanos; denn die Reimstellung a b c d a b c d ist unvolkstümlich; außerdem werden in der ersten Fassung die beiden ersten Verspaare als zwei verschiedene Lieder zitiert (S. 97) und auch im Manuscript der zweiten Fassung ist nach der zweiten Zeile ein „Oder" ausgestrichen [2])

Die Zeichnung der Charaktere. Während die zweite Fassung in allen bisher erwähnten Punkten nicht wesensverschieden von der ersten Fassung ist, weist die Charakterzeichnung der Hauptpersonen ganz neue Züge auf, ja, wir können sagen, daß wir es geradezu mit einem Schlüsseldrama zu tun haben. Der Comingo der neuen Bearbeitung ist Varnhagen, wie Brentano ihn sah; im Lussan hat der Dichter sich selbst zu portraitieren

Strophe 9 Z. 1 Und sollten vor der Wacht Orig. Ist dann / daß durch die Wacht.
„ 10 „ 4 unsrer Orig. unser
„ 11 „ 4 deinem „ deiner.

[1]) Schr. V. 344:

Drei Wochen nach Ostern
da geht der Schnee weg.
Da heirath ich mein Schätzel
und du hast den Dreck.

In Walters: „Sammlung deutscher Volkslieder." Leipzig 1841 S. 282 Nr. 179, 2 lautet der Vers:

Drei Wochen vor Ostern
Da geht der Schnee weg
Da heirath't mei Mädel
Da hab ich en Dreck.

bei Simrock S. 338:

Drei Wochen vor Ostern
Dann geht der Schnee weg
Dann heirat mein Schätzel
Dann hab ich ein —

[2]) Das Wort „Hornwerk" auch im „Philister vor, in und nach der Geschichte." Schr. V S. 404.

versucht; der Streit beider um die Familienpapiere zu Clairvaux ist zum Streit Varnhagens und Brentanos um das Manuscript der ersten Fassung geworden.

Durch kleine und große Züge hat Brentano den Comingo als Varnhagen kenntlich gemacht. Comingo ist wie Varnhagen Diplomat (S. 299), den sein Beruf Festigkeit gelehrt hat. Das Silhouettieren war eine Kunst, die Varnhagen vor allem pflegte [1]); Comingo bleibt in der Streitscene so ruhig, daß „er Lussans Schattenriß schneiden könnte“ (S. 298). Wenn Lussan dem Comingo vorgeworfen hat, daß kein Blättchen mehr an ihm grüne (S. 316), so hat er damit ein Urteil wiederholt, das Wilhelm Grimm über Varnhagen gefällt hat, der 1810 an Brentano schrieb: „Wir haben in diesen Tagen durch Steffens Empfehlung einen Berliner zum Besuch gehabt, den Varnhagen: ein Mensch, der mir aus allen Kräften zuwider ist und auf dem Leben mit einer matten geistlosen Frechheit steht. Es scheint nach dem, was er spricht, als ob er seinen Lebensbaum, an dem auch nicht ein einziges frisches grünes Blatt hängt, mit allen möglichen Erfahrungen ausputzen wolle“ [2]). Den Verkehr Comingos mit Lussan schildert Comingo selbst als von seiner Seite unwahrhaftig (S. 315) — ganz so, wie Varnhagens Benehmen in Prag Brentano erscheinen mußte. Alle die Vorwürfe, die Varnhagen in der entscheidenden Scene Brentano machte, bekommt Lussan von Comingo zu hören: daß er ohne Arbeit, Amt und Würde durchs Leben gehe (S. 303), daß seine Schriftstellerei skurril sei (ebda), daß man ihn allgemein lächerlich finde (S. 300/301) und daß auch andre die Absicht hätten, ihn zu bestrafen (S. 300). Auch die Erklärung, daß Comingo die Familienpapiere zum Unterpfand behalte und nach Jahr und Tag zurückgeben werde (S. 302), die für Rechts-

---

[1]) Görres' Ges Briefe II 83; Brentano an Görres:

„Er [Varnhagen] ist zugleich ein Mensch, der mit der Scheere kleine Landschaften aus Papier schneidet und eine bis zum Unsichtbaren feine, zierliche Handschrift schreibt; er schreibt Sonette in den Raum eines Groschens, die nicht 6 Pfennige wert sind“.

[2] Steig: H. v. Kleists Berliner Kämpfe S. 7.

documente völlig sinnlos wäre, hat der Dichter den tatsächlichen Vorgängen entnommen.

Sich selbst schildert Brentano als den Naiven, Leidenden, der Bosheit der Welt nicht Gewachsenen. Wie er selbst im Lauf des Jahres 1812 an schweren Gichtanfällen zu leiden hatte[1]), so läßt er auch Lussan eben erst von Krankheit genesen sein (S. 297). Wenn Varnhagen von Brentano schrieb: „er betrug sich elendiglich“[2]), so mag er wohl in der Tat sich ähnlich verhalten und ähnliche Dinge gesagt haben, wie Lussan S. 299 ff. Der Eindruck der Scene des Dramas ist jedenfalls ganz derselbe wie der, den wir von dem wirklichen Erlebnis hatten: beide Männer stehen in einem unerfreulichen Lichte da, aber die größere Schuld liegt auf Comingo-Varnhagens Seite.

Aber Brentano ging in seinem Verfahren, tatsächliche Verhältnisse in sein Drama hineinzuziehen, noch einen Schritt weiter: Rahel hatte bei dem ganzen Streit im Hintergrunde gestanden, und doch war er um ihretwillen entbrannt; sie war von Brentano beleidigt worden; ihr Genugtuung zu verschaffen ist Varnhagens stärkstes Motiv. Brentano stellt nun in seinem Drama Madame de Maintenon in ähnlicher Weise hinter den Zwist der beiden Männer; aber während er sich über Varnhagens Charakter ganz klar war, schwankt Rahels Bild vor seinem geistigen Auge und er weiß es nicht recht zu fassen. Schillernd wie seine Empfindungen für sie wird das Portrait, das er von ihr entwirft. Comingo spricht von der Maintenon und ihrem Opfermut für den Staat mit den höchsten Worten (S. 316), und wir denken dabei an die großen, und nicht nur pekuniären Opfer, die Rahel in Wien und Prag im Dienste für das Vaterland, in der Fürsorge für die verwundeten Krieger brachte. Wie eine Heilige steht die Maintenon vor Comingos Augen; wie die Vollkommenheit selbst erschien Rahel Varnhagen. Auch die Lussansche Partei weiß die Maintenon zu rühmen; die

---

1) Arnim an Görres (Görres gesam. Briefe) 9. Sept. 1812 aus Teplitz: „Clemens, den eine heftige Gicht unterdessen am rechten Arm fast gelähmt hatte, reiste von Prag auch hieher.“

2) V. N. II, 287.

Marquise von Lussan nennt sie freundlich, gütig, frei und liebreich (S. 415). Auf der andern Seite jedoch erscheint sie als die herzloseste, berechnendste, innerlich ärmste Creatur, die der Dichter nur zu ersinnen vermag und die er ebenso verabscheut wie bedauert (S. 416). Es werden ihr alle die Vorwürfe gemacht, die Brentano gegen Rahel erhoben hatte; sie wird des Geistreichtuns beschuldigt (S. 417), der Unfähigkeit, ein warmes Gefühl unmittelbar zu empfinden (S. 416), auch wohl der Laxheit in Fragen der Moral (wie ja Rahel ihr Umgang mit Frauen wie Pauline Wiesel und Auguste Brede schwer verdacht wurde). Auch die geistige Überlegenheit der Maintenon über Comingo (S. 419) findet ihre Parallele in dem Verhältnis Rahels zu Varnhagen. Die uns S. 418 erzählte Scene, daß Lussan der Maintenon seine Meinung über sie geradezu ins Gesicht gesagt habe, beruht auf Tatsachen und muß in Beziehung gesetzt werden zu dem Brief, um den der ganze Streit ausbrach. Die ganze Schilderung der Maintenon zeigt, wie Brentanos Urteil über Rahel zwischen der Vorstellung von einer Heiligen (S. 316) und einer Hexe (S. 459) hin und her schwankt.

Eine weitere, eigentümliche Veränderung hat die Charakteristik Benavides durchgemacht. Einige der ihm neu beigelegten Züge scheinen ebenfalls auf Varnhagen zu deuten; so weist die Scene mit dem „kleinen Finger“ (S. 365/66) auf die Vorliebe Varnhagens für handgreifliche Scherze [1]), die sowohl Brentano wie Rahel oft unangenehm empfunden hatte. Aber eine Reihe von andern Merkmalen scheinen darauf hinzuweisen, daß Brentano versucht hat, in der Gestalt des Benavides den „Philister“ zu zeichnen, dessen Eigenart er in seiner scherzhaften Abhandlung „der Philister vor, in und nach der Geschichte“ bereits dargelegt hatte. Benavides führt sich in seinem großen

[1]) Brentano an Varnhagen (Biogr. Portraits S. 78: „. . . als Sie mich auf der Brücke braun und blau kniffen, da war es mir ebenso peinlich bei Ihnen . . . “.

Hierzu Rahel (Buch des Andenkens II 7): „Wie erkenn ich dich an den Zitaten, wo du ihm „peinlich“ warst! Bei solchen Dingen kannst du auch zur Pein werden!“

Monolog S. 449 ff. mit den Worten ein: „der Himmel weiß, ich gleich der Fledermaus"; die Fledermaus ist nun in der ganzen Philisterabhandlung das Sinnbild des dichtenden Philisters. Unter den „Sätzen, die vertheidigt werden können", die der Abhandlung voranstehen, lautet der elfte: „Ein dichtender Philister ist = einer Fledermaus" [1]), und dieser Gedanke wird im Verlauf ausführlich erläutert bis zu dem Rat: „die Fledermäuse, die dichtenden beidlebigen Philister, wem die in die Haare kommen, der lege sein Haupt in Delilas Schooß und lasse sich die Haare ruhig abschneiden, um den Weichselzopf los zu werden" [2]). Die Dichtkunst der Philister ist ein beständiger Gegenstand von Brentanos Spott; so erklären sich auch die eingefügten Verse Benavides mit ihrer künstlichen äußeren Form und ihrer inneren Armut (S. 362/63); der „Philister" enthält über solche Versuche die Worte: „sie schleppen sich mit platten Satyren und Epigrammen" [3]), und an andrer Stelle: „sie haben dem Werther die empfindsamen Romane, dem Götz die Ritterstücke, dem Ardinghello und Meister die Künstlerromane, der Luzinde die transscendentalen lubrica, den Schlegeln, Novalis und Tieck die glaubtraubschraubigten, honigseimleimschleimschlingenden Sonette und Canzonen (Ganzohnen) nachfolgen lassen" [4]). Wenn hier das Ritterstück ausdrücklich auf das Konto der Philister gesetzt wird, so ist es wohl auch kein Zufall, daß Benavides den Beinamen a Spada erhält (S. 349), denselben also, den der Held des Cramerschen Ritterstückes Hasper a Spada führt. Die geschmacklosen Wendungen auf S. 336 lassen sich mit ähnlichen Ausführungen im „Philister" in Verbindung bringen, wo es heißt: „Sie schwitzen teils mehr als sie einathmen, theils schwitzen sie gar nie; das ist symbolisch zu nehmen" [5]). Eine besondere Abneigung hat Brentano gegen den Philister, der in Begeisterung gerät; Benavides, der in seinem Monolog

---

[1]) Schr. V S. 379.
[2]) ebda S. 439.
[3]) ebda S. 418.
[4]) ebda S. 429.
[5]) ebda S. 427.

die sinkende Sonne anredet, soll wohl jene Philister darstellen, die „den Hut auf ein Ohr setzen und mit einem edelhaften, geschwollenen Ekelmuth in den Sonnenuntergang schauen; sie haben eine klebrichte Schwärmerei, eine naserümpfende, stirnfaltende Weltverachtung . .“ [1]). Das Gegenbild des Philisters ist der Student [2]); darum werden Aloys die Worte in den Mund gelegt:

„Komm, grüner Zweig, auf den Studentenhut,
Der zünglende Philister muß dir weichen!“ (S. 374).

Eigentümlich ist die Verwendung des Begriffes „Ironie“ bei Benavides und die Schilderung seiner Grausamkeit (S. 337, 338, 358); sie haben keine Beziehung zu der Philister-Abhandlung, sondern müssen wohl einen andern, leider nicht ermittelten Ursprung haben. Im ganzen kann man nicht sagen, daß Brentano diese neue Charakterisierung gelungen ist. Benavides' Gestalt wirkt verzerrt und unglaubhaft und würde im Fortgang der Handlung wohl kaum dieser Anlage entsprechend durchzuführen gewesen sein.

Die übrigen Charaktere haben keine bemerkenswerten Veränderungen erfahren; nur der Gestalt Othons sind durch seine Erzählungen S. 281 ff. einige neue, und zwar recht philiströs wirkende Züge gegeben worden. Ob eine Erweiterung der Handlung durch Einführung neuer Personen beabsichtigt war, ist nicht festzustellen; der Name „Forcante“ im Personenverzeichnis der zweiten Fassung könnte darauf schließen lassen; es ist aber wohl möglich, daß er von Brentano statt „Zinga“ geschrieben wurde und nur versehentlich nicht ausgestrichen worden ist.

Die neue Form. Der Aufbau der zweiten Fassung sollte offenbar nicht verändert werden; die vorliegenden beiden Akte haben bis auf geringfügige Änderungen dieselbe Scenenfolge, wie in der ersten Fassung; es ist daher die Sceneneinteilung und Numerierung, die im Manuscript fast ganz fehlt,

---

1) Schr. V S. 440.
2) ebda S. 408.

nach der ersten Fassung reguliert worden, was zur Erleichterung eines Vergleiches beider wesentlich beiträgt. Aber während der Aufbau der gleiche blieb, sind die Dimensionen beträchtlich gewachsen: von 58 auf 70 Manuscriptseiten. Diesem Wachstum ist der Zuwachs an dichterischem Wert leider nicht proportional; die außerordentlichen Längen machen die Lectüre ermüdend und lähmen das Interesse; der Dichter mag das selber gefühlt haben, als er die Arbeit abbrach, weil sie ihm nicht genügte.

Die Sprache ist aus der Versprosa zu reinen Versformen vorgeschritten. Meist finden wir reimlose oder gereimte fünffüßige Jamben, an gehobenen Stellen benutzt der Dichter — vielleicht nach dem Vorbilde Tiecks in der Genovefa — die Stanzenform, die ihn bei seiner eigenartigen Begabung für den Reim leicht aus der Feder fließt (S. 424, 439, 456, 457, 463). Ja, seine Freude an dem klingenden Spiel der Reime war so groß, daß er oft die Stanze um einige Zeilen verlängert, ehe er die beiden Schlußzeilen folgen läßt. Solche verlängerte Stanzen finden sich auf S. 434 und 456. Die Bilder sind ähnlichen Anschauungskreisen entnommen wie in der ersten Fassung; auch hier stehen wieder dichterisch außerordentlich schöne Wendungen, wie z. B. der Vergleich der ersehnten Stunde mit einer „feurigen Granate an dem Baume des Lebens“ (S. 453) neben gänzlich geschmacklosen, wie etwa: „Ihr goldnen Wimpern, Fühlhörner der Liebe“ (S. 404), durch die wir uns in das siebzehnte Jahrhundert, in die Zeit des Schwulstes zurück versetzt glauben. Eine Anleihe bei sich selbst macht der Dichter mit dem Bilde von der „eisernen Jungfrau“ (S. 326); wir finden es auch in der „Gründung Prags“, wo Brentano es noch durch eine Anmerkung erläutert[1]).

Die Sprache der zweiten Fassung wirkt im ganzen moderner als die der ersten Niederschrift; es erklärt sich dies wohl aus der nahen Beziehung des Ganzen zu eben erlebten Ereignissen; die Form „ruft“ für „rief“ (S. 406) ist noch dem ganzen 18. Jahrhundert geläufig und schwindet erst im Anfang des 19. Jahr-

---

[1]) Werke X 206, 405 Anm. 71.

hunderts [1]); das sehr eigentümliche „kömmt“ im Imperativ (S. 351) ist wohl durch falsche Analogie entstanden.

Schluß.

In der Kunst gilt nur das Können. Wenn wir nach dem Können, nach der Fähigkeit einen Stoff zu bezwingen, nach der Meisterschaft fragen, so ist Clemens Brentanos Feld eng begrenzt. Der Stoff bezwang ihn und lief ihm zwischen den Fingern durch, wenn er ihn formen wollte. Daß ihm dies Können versagt war, erklärt sich aus einem Grundzug seines Wesens, den Ricarda Huch [2]) richtig erkannt hat: An der Unfähigkeit etwas zu lernen. Er dreht sich immer um die eigne Achse und stößt mit centrifugaler Kraft alles ihm Wesensfremde von sich; nichts wird assimiliert; er ist immer „Clemens tout pur“, um ein Wort Karolinens auf Friedrich Schlegel zu variieren. Rührend ist sein Bemühen, diese Eigentümlichkeit zu überwinden, Methode und Plan, die er bei andern bewunderte, zu lernen und dadurch zu einer Entwicklung zu gelangen: „Ich habe daher kein Mittel mich zu retten, als mit einer außerordentlichen Planmäßigkeit zu arbeiten, um nicht so ungleich zu sein. Die Planmäßigkeit aber ist mir selbst leider sehr gegen die Natur, da meine Natur sehr unordentlich ist; aber ich habe mir vorgenommen, die Ordnung in allem, was mich umgiebt, mit Gewalt hervorzubringen“ [3]). Alles vornehmen aber half nichts; der Mensch kann von sich nicht scheiden, er kann auch seiner Länge keine Elle zusetzen; und wenn es Brentano immer wieder zu der strengsten Kunstform, zum Drama, zog, so mußte er es jedesmal erleben, daß ihm hier kein voller Erfolg beschieden sein konnte.

---

[1]) ruft vom mhd. verb rüefen, belegt bei Goethe (Werther 16,27) Schiller (Fiesco 1, 4), Lessing 1, 227, Klopstock (Messias 2, 735; 5335).

[2]) Ricarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902, S. 173 ff.

[3]) A. B. S. 102 f.

Aus diesem Nichtslernen können erklärt es sich auch, daß bei ihm von einer gradlinigen Entwicklung nicht die Rede sein kann. Wenn es zur Eigenart der romantischen Epoche gehört, daß ihre Werke unter einander kaum vergleichbar sind, daß jedes sein eigenes Licht ausstrahlt und nur in diesem Lichte betrachtet werden kann, so trifft dies aufs vollkommenste auf Brentanos Schöpfungen zu. In kurzer zeitlicher Folge arbeitet er an den Romanzen vom Rosenkranz, an Aloys und Imelde und an der Gründung Prags; aber mit ihnen befinden wir uns in drei verschiedenen Welten, die nur durch lose Fäden mit einander verknüpft sind; keins ist für das andre notwendige Bedingung oder notwendige Folge; jedes bildet für sich einen Anfang, dem kein Fortgang folgt. Und doch lebt in ihnen allen dreien eine Kraft, die aus den Wurzeln der Brentanoschen Eigenart treibt, die Kraft religiöser Sehnsucht und Inbrunst. Es ist nicht ganz richtig zu sagen, Brentano sei in späteren Jahren zur katholischen Kirche zurückgekehrt: in Wahrheit ist er nie aus ihren Hallen herausgetreten. Wie in einem gewaltigen Dome, an dem Jahrhunderte gearbeitet haben, in den Bildwerken und Glasfenstern oft Heiliges neben Profanem, leidenschaftlicher Ernst neben fratzenhaftem Spiel, weltliche Schönheit neben herber Askese steht, wie dort Farben neben einander gesetzt werden, die vor dem hellen Licht des Tages unser Auge beleidigen würden, so mischen sich in Brentanos Wesen die wunderlichsten, heterogensten Elemente und Akkorde, um doch immer wieder auszuklingen in die eine große Sehnsucht, seinem Treiben ein Ziel, seiner Unruhe einen Hafen zu finden. Die katholische Literaturforschung hat alles Recht, Brentano ganz als den ihrigen zu proklamieren; sie kann es auch unserm Werke gegenüber tun, denn bei aller Polemik gegen die Baville und Montrevel, bei aller Sympathie für die Camisarden, ist doch sein letztes Wort sogar mehr als die Kirche von jedem einzelnen ihrer Kinder erwartet: die Lösung aller Conflicte liegt in der Askese. Dahin weist — so paradox es klingen mag — Brentanos innere Stimme; das ist für ihn, den Verehrer des Thomas a Kempis, die höchste Form der Frömmigkeit, und so sind die Gestalten der Elendsbrüder und

die Worte Miramas: „Einen kenne ich, wir lieben ihn sehr.“ Wegweiser, die dem Dichter, noch ehe er es selber wußte, hinleiteten zu dem Sterbelager der ekstatischen Heiligen Katharina Emmerich und zu den verlassenen Altären seiner Jugend.

Anhang.

Beschreibung der Manuscripte.

Beide Manuscripte des Dramas „Aloys und Imelde“ haben ein Format von 22 1/2 : 39 cm und bestehen aus grobem, gelblichem Papier. Das erste Manuscript enthält 73 Blätter, von denen 3 1/2 Seiten auf das (im Apparat abzudruckende) Scenar gehen. Das Wasserzeichen ist abwechselnd die bourbonische Lilie und die Buchstaben GB. Die letzte Umschlagseite trägt in Varnhagens Handschrift die Worte: „Aloys und Imelde Pfand von Clemens Brentano“. Die Schrift ist ungleichmäßig; im Anfang eines neuen Aktes ist sie stets außerordentlich eng (60—62 Zeilen auf der Seite), wird aber mit der steigenden Lebhaftigkeit des Dichters immer mehr auseinander gezogen, so daß dann häufig nur gegen fünfzig Zeilen auf einer Seite stehen. Auch die verwendete Tinte ist verschieden; auf Schriftzüge, die noch völlig schwarz und deutlich lesbar sind, folgen ganz ausgeblaßte Partien, die sich nur mit Mühe entziffern lassen (z. B. Blatt 4 vers). Die Anzahl der Correcturen wechselt ebenfalls stark; manche Seiten sind nahezu frei von ihnen (z. B. Blatt 9 und 10), an andern Stellen, besonders in den eingelegten Liedern, sind sie sehr zahlreich. Meist sind sie während des Schreibens selbst vorgenommen worden; das nicht zufriedenstellende Wort ist durchstrichen, manchmal auch einfach ausgewischt, und der Ersatz dahinter geschrieben. Doch hat Brentano auch eine Reihe von Correcturen erst später vorgenommen, zum Teil mit Bleistift

(Blatt 30 vers.). Brentano hat mit fliegender Feder geschrieben, die Schrift weist daher viele Flüchtigkeiten auf; fast alle u- und ü-Zeichen fehlen; bei auslautendem m oder n fehlt häufig der letzte Grundstrich; die Correcturen sind oft nicht vollständig ausgeführt. Die Orthographie ist völlig regellos. Wir haben versucht, sie nach der Mehrzahl der Fälle zu normieren; aber bei den starken Widersprüchen, die sich dabei ergaben, war es nicht möglich, ganz konsequent zu sein. Der Interpunction gegenüber galt es, noch radikaler zu sein. Brentanos Interpunction — weit davon entfernt, dem Leser das Verständnis zu erleichtern — läuft an vielen Stellen dem Sinn geradezu zuwider; es wurde daher versucht, sie durch eine sinngemäße zu ersetzen. In allen sich hierbei ergebenden Schwierigkeiten und Fragen durfte ich mir bei den Herren Geheimrat Professor Dr. Erich Schmidt in Berlin und Professor Dr. Carl Schüddekopf in Weimar Rat und Auskunft erbitten; beide Herren haben mich auch in gütigster Weise bei der Correcturlesung unterstützt.

Das zweite Manuscript umfaßt 36 Blätter; das Wasserzeichen ist in der ersten Hälfte wieder die bourbonische Lilie, dazwischen die Buchstaben WGB mit einem Kreuz darüber; in der zweiten Hälfte zwei gekreuzte Schlüssel. Der obere Rand des 8.—35. Blattes ist stark beschädigt — wohl von Mäusen angefressen; auf Blatt 6, 13, 15, 16, 16 vers, 17, 17 vers, 18, 18 vers, 19, 19 vers, 30, 30 vers, 31, 31 vers, 32, 32 vers, 33, 33 vers, 34 haben diese Beschädigungen einen Teil der Schrift zerstört. Ein 37. Blatt trägt auf der Vorderseite den Entwurf „Zur Oper Venusberg“ und auf der Rückseite die Skizze eines Wohnungsplanes sowie drei, z. T. stark corrigierte kurze Gedichtanfänge. Die Verse sind durch kurze senkrechte Striche, die teils mit Tinte, teils mit Bleistift oder Röthel gezogen sind, abgeteilt. Wo diese Teilstriche fehlen, findet sich eine diesbezügliche Bemerkung in den Lesarten. Die Correcturen, die meist dazu dienen, die Versformen correct zu gestalten, sind in derselben Weise gemacht, wie im ersten Manuscript; nur treten hier häufige Rasuren hinzu, die ebenfalls in den Lesarten verzeichnet sind. Zahlreich sind Correcturen, um die stark verblaßten Schrift-

züge nachzubessern, die also erst aus einer späteren Zeit stammen können. Der Dichter hat an diesem Manuscript wahrscheinlich in drei Schichten gearbeitet: 1) die Niederschrift, 2) die Verscorrecturen und Teilstriche, 3) die Correcturen zur Verdeutlichung der Schrift.

Im Gegensatz zu dem Verfahren bei der ersten Fassung[1]) sind bei der zweiten Fassung Verse, die durch ein offenbares Versehen des Dichters unrythmisch waren, corrigiert worden; wo aber eine geringfügige Änderung nicht ausreichte, wurde die vorhandene Unregelmäßigkeit stehen gelassen. Auf eine Ergänzung der abgerissenen Stellen, so weit sie sich nicht aus dem Zusammenhang mit Sicherheit ergab, ist verzichtet worden. Unstimmigkeiten, die den Sinn nicht stören, aber charakteristisch für die bunte Unregelmäßigkeit der Brentanoschen Schreibung sind (z. B. Bürgermeister neben Burgemeister), wurden uncorrigiert gelassen.

Beide Manuscripte tragen den Titel: „Aloys und Imelde“; wenn das Werk trotzdem von Arnim stets: „Comingo“ genannt wird, so muß dies wohl auf einer Reminiszenz an die französischen Vorlagen beruhen.

---

[1]) vergl. hierüber S. XLIV.

Lebenslauf.

Ich, Agnes Harnack, wurde am 19. Juni 1884 als Tochter des Professors der Theologie D. Adolf Harnack und der Frau Amalie Harnack geb. Thiersch zu Gießen in Hessen geboren. Ich bin evangelischer Confession und preußischer Staatsangehörigkeit. Nach Absolvierung einer zehnklassigen höheren Mädchenschule in Berlin-Charlottenburg trat ich Oktober 1900 in das Lehrerinnen-Seminar von Fräulein Klockow in Charlottenburg ein, und bestand Ostern 1903 das Examen für mittlere und höhere Schulen. Ich unterrichtete dann an der Höheren Mädchenschule von Fräulein Kirstein und an den Frauenschulklassen von Fräulein Wellmann, beide zu Charlottenburg, und bestand Ostern 1908 am Sophien-Realgymnasium zu Berlin das Abiturientenexamen, auf das ich mich durch Privatstunden vorbereitet hatte. Seitdem habe ich an der Universität Berlin Deutsch, Englisch und Philosophie studiert. Im Sommer 1909 nahm ich an einem vierwöchentlichen Ferienkursus der Universität Edinburg teil und hielt mich im Anschluß daran zwei Monate zu Studienzwecken in Schottland und England auf. In meiner Studienzeit nahm ich an den Seminarübungen der Herren Professoren Brandl, Riehl und Erich Schmidt teil — dem letzteren bin ich für freundlichste Beratung bei der Ausarbeitung dieser Dissertation besonders verpflichtet — und hörte Vorlesungen bei den Herren Baeseke, Brandl, Erdmann, Harnack, Herrmann, Heusler, R. M. Meyer, Riehl, Roediger, Simmel, Erich Schmidt, Stumpf, Thomas. Allen diesen Herren, meinen verehrten Lehrern, spreche ich meinen aufrichtigen Dank aus für alle Förderung, die ich durch sie erfahren habe. Mein Dank gilt auch den Herren Lujo Brentano und Reinhold Steig, die mir für meine Arbeit wertvolle Winke gegeben haben.

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.